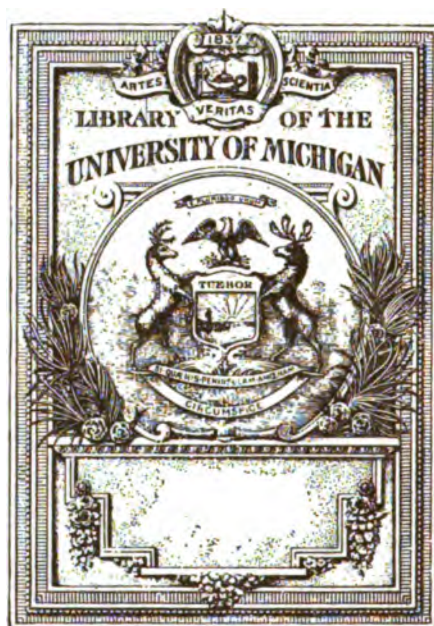

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

p. 294 - 3..

LES ORIGINES

DE LA

POÉSIE LYRIQUE EN FRANCE

AU MOYEN AGE

LES ORIGINES

DE LA

POÉSIE LYRIQUE EN FRANCE

AU MOYEN AGE

ÉTUDES DE LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

SUIVIES DE TEXTES INÉDITS

PAR

ALFRED JEANROY

PROFESSEUR DE LANGUE ET LITTÉRATURE MÉRIDIONALES
A L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

DEUXIÈME ÉDITION
Avec additions et un Appendice bibliographique.

PARIS
HONORÉ CHAMPION, LIBRAIRE,
ÉDITEUR DE « L'ATLAS LINGUISTIQUE DE LA FRANCE »
9, QUAI VOLTAIRE, 9

1904

A

LA MÉMOIRE VÉNÉRÉE

DE

GASTON PARIS

Liste par ordre alphabétique des principaux ouvrages cités dans ce volume.

[ALVISI], Canzonette antiche. Florence, 1884, in-8o. Dans la collection des « *Operette inedite o rare pubbl. dalla libreria Dante* ».

D'ANCONA (Alessandro) e COMPARETTI (Domenico), Antiche Rime volgari. Bologne, 1875-84, 4 vol. in-8o. Dans *Collezione di opere inedite o rare.*

D'ANCONA (Alessandro), La poesia popolare italiana. Livourne, 1878, in-12.

D'ANCONA (Alessandro), Studj sulla letteratura dei primi secoli. Ancône, 1884, in-8o.

ARBAUD (Damase), Chants populaires de la Provence. Aix, 1862, 2 vol. in-12.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Her. v. L. Herrig (tomes XLI, XLII, XLIII). Braunschweig, 1867-8, in-8o.

BARTOLI (Ad.), Storia della letteratura italiana, tome II. Florence, 1879, in-8o.

BARTSCH (Karl), Romanzen und Pastourellen. Leipzig, 1870, in-8o.

BARTSCH (Karl), Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur. Elberfeld, 1872, gr. in-8o.

BARTSCH (Karl), Chrestomathie provençale, 4e éd. Elberfeld, 1880, gr. in-8o.

BARTSCH (Karl), Chrestomathie de l'ancien français, 4e éd. Leipzig, 1880, gr. in-8o.

BARTSCH (Karl), Gesammelte Vortraege. Freiburg, 1883, in-8o.

BARTSCH (Karl) et HORNING (Adolf), La langue et la littérature françaises depuis le IXe jusqu'au XIVe siècle. Paris, 1887, gr. in-8o.

DE BEAUREPAIRE, Étude sur la poésie populaire en Normandie. Paris, 1856, in-8o.

BLADÉ (J.-F.), Poésies populaires en langue française, recueillies dans l'Armagnac et l'Agenais. Paris, 1879, in-8o.

BLADÉ (J.-F.), Poésies populaires de la Gascogne. Paris, Maisonneuve, 1882, 3 vol. in-8°. Dans « *Les littératures populaires de toutes les nations* ».

BRAGA (Th.), Cancioneiro e romanceiro geral. Porto et Lisbonne, 1867 sq., 5 vol. in-12.

BRAGA (Th.), Cancioneiro portuguez da Vaticana. Lisbonne, 1878, in-4°. (Les pièces sont citées par numéros.)

BUJEAUD (J.), Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest. Niort, 1865, 2 vol. in-8°.

CARDUCCI (G.), Cantilene, ballate e strambotti. Pise, 1871, gr. in-8°.

Carmina Burana, lateinische und deutsche Lieder und Gedichte, her. v. J. A. Schmeller, zweite unverænderte Auflage. Breslau, 1883, in-8°.

CENAC-MONCAUT, Littérature populaire de la Gascogne. Paris, 1868, in-12.

CHAMPFLEURY et WECKERLIN, Chants populaires des provinces de France. Paris, 1860, in-4°.

DE COUSSEMAKER, Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle. Paris, 1872, in-4°.

DAMAS-HINARD, Romancero espagnol. Paris, 1844, 2 vol. in-12.

DECOMBE (Lucien), Chansons populaires recueillies dans le département d'Ille-et-Vilaine. Rennes, 1884, in-18.

DIEZ (F.), La poésie des Troubadours, traduit par le baron F. de Roisin. Paris et Lille, 1845, in-8°.

DIEZ (F.), Altromanische Sprachdenkmale. Bonn, 1846, in-8°.

DIEZ (F.), Ueber die erste portugiesische Kunst und Hof-Poesie. Bonn, 1863, in-8°.

DIEZ (F.), Leben und Werke der Troubadours, 2e édit. p. p. K. Bartsch. Leipzig, 1882, in-8°.

DIEZ (F.), Die Poesie der Troubadours, 2e édit. p. p. K. Bartsch. Leipzig, 1883, in-8°.

FATH (F.), Die Lieder des Castellans von Coucy. Heidelberg, 1883, in-8°.

FAURIEL, Chants populaires de la Grèce moderne. Paris, 1825, 2 vol. in-8°.

FERRARI, Biblioteca di letteratura popolare. Florence, 1882, gr. in-8°.

FERRARO (G.), Canti popolari monferrini. Dans *Canti e racconti del popolo italiano*, pubbl. da D. Comparetti ed A. d'Ancona. Turin et Florence, 1870 sq., in-8°.

Fleury (J.), Littérature orale de la Basse-Normandie. Paris, Maisonneuve, 1883, in-8°. Dans *Les Littératures populaires de toutes les nations*.

Las Flors del Gay Saber, estier dichas las Leys d'Amors. Dans *Monuments de la littérature romane*, p. p. Gatien-Arnoult. Paris et Toulouse, 3 vol. in-8°, s. d.

Gasté (A.), Chansons normandes du xve siècle, publiées pour la première fois sur les mss. de Bayeux et de Vire. Caen, Le Gost-Clérisse, 1866, in-12.

Gil Vicente, Obras... p. p. Barreto Feio et Monteiro. Hambourg, 1834, 3 vol. in-8°.

Grœber (G.), Die altfranzœsischen Romanzen und Pastourellen. Zurich, 1872, in-8° de 24 p.

Haupt (Moritz), Franzœsische Volkslieder. Leipzig, 1877, in-12.

Heyse (P.). Romanische Inedita aus italienischen Bibliotheken. Berlin, 1856, in-8°.

Jahrbuch fur romanische und englische Sprache und Literatur, her. v. A. Ebert und L. Lemcke. Berlin-Leipzig, 1859-76, 15 vol. in-8°.

Ive (A.), Canti popolari istriani. Dans *Canti e racconti*, in-8°.

Las Joyas del Gai Saber. Dans *Monuments de la littérature romane*, p. p. Gatien-Arnoult. Paris et Toulouse, s. d., in-8°.

Jubinal (A.), Jongleurs et Trouvères, ou Choix de saluts, épîtres, rêveries des xiiie et xive siècles. Paris, 1835, in-8°.

Jubinal (A.), Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des xiiie, xive et xve siècles. Paris, 1839-42, 2 vol. in-8°.

Keller (A.), Romvart. Mannheim, 1844, in-8°.

Lachmann (A.) et Haupt (M.), Minnesangs Frühling. Leipzig, 1857, in-8°.

Léger (L.), Chants héroïques et Chansons populaires des Slaves de Bohême. Paris, 1866, in-12.

Legrand (E.), Recueil de chansons populaires grecques. Paris, 1874, gr. in-8°.

Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, her. v. O. Behaghel und Fr. Neumann. Heilbronn, 1880-88, 9 vol. in-4°.

Mætzner (E.), Altfranzœsische Lieder. Berlin, 1853, in-8°.

Mahn (C.-A.-F.), Gedichte der Troubadours, tomes I-IV. Berlin, 1856-73, in-12.

Mahn (C.-A.-F.), Werke der Troubadours. Berlin, 1846-57, 4 vol. in-12.

De Marcellus, Chants populaires de la Grèce moderne. Paris, 1860, in-12.

Marin (R.), Cantos populares españoles. Séville, 5 vol. in-12.

Du Méril (E.), Poésies populaires latines antérieures au xiie siècle. Paris, 1843, in-8o.

Du Méril (E.), Poésies populaires latines du moyen âge. Paris, 1847, in-8o.

Meyer (P.), Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français, 2e partie. Paris, 1877, in-8o.

Mila y Fontanals (M.), Observaciones sobre la poesia popular, romancerillo catalan. Barcelone, 1853, in-8o.

Monaci (E.), Canti antichi portoghesi. Imola, 1873, in-8o. (Publ. « per nozze ».)

Paris (G.), Chansons du xve siècle. (*Société des Anciens Textes français.*) Paris, 1875, in-8o.

Passow, Carmina popularia græca. Leipzig, 1860, in-8o.

Pelay-Briz, Cansons de la terra. Barcelone, 1867-77, 5 vol. in-12.

Pitré (G.), Canti popolari siciliani. Palerme, 1870-71, 2 vol. in-12.

De Puymaigre, Chants populaires recueillis dans le Pays Messin, 2e édit. Paris, 1881, 2 vol. in-12.

De Puymaigre, Romanceiro, choix de vieux chants portugais. Paris, 1881, in-12.

De Puymaigre, Folk-lore. Paris, 1885, in-12.

Raynaud (G.) et Lavoix (H.), Recueil de Motets français des xiie et xiiie siècles. Paris, 1882 et 84, 2 vol. in-8o.

Raynaud (G.), Bibliographie des chansonniers français des xiiie et xive siècles. Paris, 1884, 2 vol. in-8o.

Raynouard, Choix de poésies originales des troubadours. Paris, 1816-21, 6 vol. in-8o.

Revue des Langues romanes, p. p. la Société pour l'étude des langues romanes. Montpellier et Paris, 1870 et années suivantes.

[Rochegude], Parnasse Occitanien (Le). Toulouse, 1819, in-8o.

Rolland (E.), Recueil de chansons populaires. Paris, 1883-87, tomes I-V.

Romania, Recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes, p. p. P. Meyer et G. Paris. Paris, 1872-87, tomes I-XVIII.

Scheler (A.), Trouvères belges du xiie au xive siècle (I). Bruxelles, 1876, in-8o.

Scheler (A.), Trouvères belges, nouvelle série (II). Bruxelles, 1879, in-8o.

SCHERER (W.), Deutsche Studien, II, Die Anfaenge des Minnesangs, dans *Sitzungsberichte der K. Akademie der Vissenschaften zu Wien (phil.-hist. Klasse)*, 1874, tome LXXVII, pp. 437-516. La première partie de ces études se trouve dans le même recueil (1870).

SCHERER (W.), Geschichte der deutschen Litteratur, 2e édit. Berlin, 1884, in-8o.

SCHWAN (E.), Die altfranzœsischen Liederhandschriften. Berlin, 1886, in-8o.

TARBÉ (P.), Les chansonniers de Champagne aux XIIe et XIIIe siècles. Reims, 1850, in-8o.

TARBÉ (P.), Chansons de Thibaut IV, comte de Champagne et de Brie. Reims, 1851, in-8o.

TARBÉ (P.), Les Œuvres de Blondel de Nesle. Reims, 1862, in-8o.

TARBÉ (P.), Romancero de Champagne. Reims, 1863-64, 5 vol. in-8o, tome II.

WACKERNAGEL, Altfranzœsische Lieder und Leiche. Bâle, 1846, in-8o.

WECKERLIN (J.-B.), L'ancienne chanson populaire en France (XVIe et XVIIe siècles). Paris, 1887, in-12.

WOLF (F.), Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg, 1841, in-8o.

WOLF (F.), Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationallitteratur. Berlin, 1859, in-8o.

Zeitschrift für romanische Philologie, her. v. G. Grœber. Halle, 1877-88, 11 vol. in-8o.

Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur, her. v. F. Wolf und M. Haupt, etc. Berlin, 1857 sq., 32 vol. in-8o.

Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, her. v. Max Koch. Berlin, 1886, in-8o.

Les ouvrages le plus souvent cités ont été désignés par les abréviations suivantes :

B. *Rom.*, Bartsch, Romanzen.
B. *Gr.*, Bartsch, Grundriss.
Mot., Raynaud, Motets.
P. O., Parnasse Occitanien.
M. *Ged.*, Mahn, Gedichte.
M. W., Mahn, Werke.
R., Raynouard, Choix.
Rom., Romania.

Dans le corps de l'ouvrage, les manuscrits sont désignés par les formules qu'a employées M. Raynaud. Dans l'appendice, nous avons adopté la notation de M. Schwan, afin qu'on puisse plus facilement comparer à la classification des manuscrits proposée par ce savant celle qui pourra résulter de l'étude des textes.

Les œuvres lyriques françaises auxquelles nous renvoyons sont désignées ordinairement par leur premier vers, précédé d'un numéro d'ordre, ou simplement par ce numéro; c'est celui qu'elles ont reçu dans la *Bibliographie* de M. Raynaud.

Les pièces provençales sont désignées par leur premier vers ou par le numéro qu'elles ont reçu dans la table qu'en a dressée Bartsch à la fin de son *Grundriss*.

INTRODUCTION

Le premier critique qui se soit occupé avec quelque fruit de l'histoire de la poésie lyrique dans la France du nord au moyen âge, Wackernagel, écrivait, il y a plus de quarante ans[1] : « La poésie nationale des Français était animée d'une vie si intense qu'ils auraient pu placer leur poésie lyrique sur le même rang que leur épopée, en la laissant s'épanouir librement; mais la première, dès son origine, fut contrariée dans son développement original; pendant que la seconde poursuivait régulièrement sa marche, elle se régla sur des modèles étrangers venus de Provence. »

Quelques années plus tard, M. P. Paris, dans le XXIII[e] volume de l'*Histoire Littéraire* (1856), mettait hors de doute cette subordination absolue de la plupart de nos œuvres lyriques à celles des troubadours. Il ne faisait du reste qu'appuyer de faits nouveaux la démonstration concise mais concluante de Diez[2].

L'histoire complète de notre ancienne poésie lyrique

1. *Altfranzœsische Lieder und Leiche*, Bâle, 1846, p. 165.
2. *La Poésie des Troubadours*, trad. de Roisin, p. 241-52.

devrait donc passer en revue successivement les œuvres originales, et celles qui ne sont qu'un reflet d'une littérature étrangère. Tel est le plan que nous nous étions proposé en effet lorsque nous avions conçu le dessein de reprendre et de traiter ce sujet d'une façon méthodique : nous avions l'intention de déterminer, dans la seconde partie de notre ouvrage, l'époque exacte où remonte cette influence du Midi sur le Nord, les conditions politiques ou sociales qui l'ont favorisée, le degré d'originalité qu'elle a pu laisser à nos écrivains, les conséquences qu'elle a eues sur les destinées de notre littérature. Il suffisait, pour cela, de coordoner ou de préciser des résultats déjà acquis. Mais il n'en était pas de même pour l'époque précédente, qui n'a jamais été l'objet d'aucune étude suivie. Aussi cette première partie de notre travail, plus intéressante à coup sûr que l'autre, plus dificile aussi, s'est insensiblement étendue au cours de nos recherches, et c'est elle seulement que nous présentons ici au public[1].

On est ordinairement d'accord pour appeler *courtoise* la poésie des Provençaux et celle qui en fut imitée : ce terme est excellent. En effet, elle fut exclusivement composée pour le divertissement des cours, soit par les grands seigneurs, soit par leurs clients : c'est dans une atmosphère courtoise qu'elle s'épanouit; c'est là aussi

1. C'est une esquisse de la seconde partie que nous avons tracée, en nous bornant aux plus anciens imitateurs des Provençaux, dans un petit ouvrage (*De nostratibus medii ævi poetis qui primum lyrica Aquitaniæ carmina imitati sint*) d'un caractère exclusivement littéraire et historique, qui a été, comme celui-ci, présenté à la Faculté des Lettres de Paris.

qu'elle s'étiola bien vite, car elle n'avait jamais plongé ses racines dans le sol même du pays.

Par opposition, il était naturel d'appeler *populaire* la poésie qui avait précédé celle-là : c'est ce que l'on a fait généralement. Au premier abord, la propriété de ce terme peut paraître contestable : sous ce nom de poésie populaire on désigne volontiers aujourd'hui des œuvres spontanées qui, à de certaines époques, « favorables, comme on le dit en termes plus pompeux que précis, à la production poétique inconsciente et impersonnelle, jaillissent des entrailles même d'un peuple »[1], et sont la grandiose expression de ses sentiments les plus vifs et les plus profonds. Cette conception en quelque sorte mystique et superstitieuse de la poésie populaire a le double inconvénient de prêter à la phrase et de couper court aux recherches sérieuses : il semble en effet que, quand on a dit d'un genre qu'il avait sa source dans la poésie populaire, on soit arrivé à un terme irréductible et que l'on n'ait plus qu'à s'incliner devant l'opération mystérieuse de la nature. Dans ce sens, il serait évidemment fort inexact de faire rentrer nos œuvres lyriques les plus anciennes dans la poésie populaire. Si, au contraire, on entend simplement par là des productions émanant, sans doute, de poètes déterminés pourvus d'une certaine culture, faisant œuvre réfléchie et littéraire, mais qui sont restés avec le peuple dans une union assez intime pour traduire fidèlement sa pensée et faire battre son cœur, des pièces

1. Bartoli, *Storia della letter. ital.*, II, 149.

composées en un mot, non *par* le peuple, mais *pour* le peuple, et pour le peuple tout entier, nous croyons que ce terme commode est ici suffisamment exact et qu'il peut être conservé. En effet, jusqu'à la fin du XII[e] siècle, tous les genres poétiques cultivés dans la France du nord s'adressèrent à la société tout entière, sans aucune distinction de caste : jusque-là, vies de saints, narrations épiques et plaisantes, si elles étaient applaudies sur les champs de foire et les places publiques par les bourgeois et les vilains, étaient également goûtées dans les salles des châteaux, où elles trouvaient un auditoire n'ayant pas une culture d'esprit sensiblement plus délicate que le reste du public. Ce n'est que lors de la formation de cette société courtoise dont nous parlions plus haut que le public français se scinda en deux parties, entre lesquelles se creusa un fossé qui depuis devait toujours aller en s'élargissant.

Cette poésie, que nous continuerons donc à appeler populaire, pour la distinguer de sa sœur cadette la poésie courtoise, a-t-elle péri tout entière ? Ou bien, au contraire, a-t-elle continué à vivre parallèlement à celle-ci, en subissant plus ou moins son influence? A-t-elle laissé des traces dans les textes ? — C'est cette dernière hypothèse qu'on a ordinairement adoptée jusqu'à présent ; on a même incliné à faire à cette poésie populaire la part assez large.

La poésie imitée des troubadours étant, comme on le sait, essentiellement subjective, exprimant invariablement les sentiments, sincères ou non, de l'auteur, on a regardé

comme appartenant à la poésie populaire tous les genres où l'écrivain, au lieu d'exprimer ses sentiments, peint des caractères, raconte une aventure, anime des personnages; peu importe du reste qu'il apparaisse lui-même dans son œuvre, qu'il se donne comme acteur ou témoin de la scène qu'il décrit : il suffit que l'œuvre soit objective. Telles sont les *romances*, qui sont proprement des fragments épiques, les pastourelles, les aubes, qui retracent de galantes aventures, les chansons dramatiques et certains refrains qui mettent en scène divers personnages traditionnels.

C'est dans ces genres qu'on a voulu trouver la poésie populaire que l'on cherchait. Diez et Wackernagel, dans deux ouvrages écrits précisément la même année[1], expriment à ce sujet des idées fort analogues : à leurs yeux, si la pastourelle a subi quelque peu l'influence de la poésie des cours (Diez, 117; Wack., 183), les romances et les refrains sont purement populaires (Diez, *ibid.*; Wack., 176, 182). « D'une part, écrit Diez, les poètes artistiques aimaient à entrer dans la sphère du chant populaire au moyen des romances, des pastourelles, des chansons de danse et de printemps; d'autre part, les recueils nous ont conservé quelques pièces vraiment populaires[2]; enfin des poètes narratifs[3] ont inséré dans leurs œuvres des strophes et des débuts de chansons qu'ils em-

1. Diez, *Altromanische Sprachdenkmale*, Bonn, 1846; Wackernagel, *op. cit.*

2. Ce cas est extrêmement rare; dans tous les chansonniers, tant provençaux que français, il n'y a peut-être qu'une seule pièce vraiment populaire, la célèbre ballade : *A l'entrada del tems clar.*

3. Diez aurait dû ajouter « et des auteurs de chansons ».

pruntaient au peuple... Il s'est même conservé un petit trésor de romances.., qui, si elles trahissent une influence savante par quelques traits, comme la liaison de plusieurs strophes par la même rime, n'en sont pas moins, au fond, immédiatement apparentées aux chants populaires, et sont même, en partie, sorties proprement du peuple. » Récemment, M. Aubertin a repris ces idées et les a exprimées d'une façon plus affirmative encore : à son avis, la poésie française du XII[e] siècle, représentée par les romances et les pastourelles, « est originale, spontanée, entièrement indépendante et différente du lyrisme des troubadours [1]. »

Nous aurons d'abord à contrôler ces affirmations, et nous montrerons qu'elles sont singulièrement hasardées; nous pensons que ces différents genres (pastourelle, aube, chanson dramatique, etc.), tels du moins que les textes nous les montrent constitués, portent déjà, très profondément marquée, l'empreinte de l'esprit courtois et chevaleresque; ils sont nés dans les cours, et, par conséquent, au Midi probablement plutôt qu'au Nord. Mais ils ont passé du Midi au Nord à une époque où l'imitation n'était pas encore servile : ils ont donc pris, dans les deux régions, des directions diverses, et ils reflètent fidèlement l'esprit des deux peuples qui les ont cultivés. Ils ont disparu plus tôt au Midi, où nous n'en retrouvons que peu de traces, parce que la poésie métaphysique et subjective ne leur a laissé, surtout dans les recueils, que très peu

1. *Hist. de la litt. fr. au moyen âge.* I, 353.

de place, et les a, pour ainsi dire, étouffés; mais ils ont été néanmoins cultivés à une certaine époque, et ils sont loin de constituer la partie originale et caractéristique de la lyrique purement française.

Hâtons-nous d'ajouter que, si ces genres, tels que les textes nous les présentent, nous paraissent déjà appartenir à la poésie artistisque, ils peuvent, ils doivent être fondés sur d'anciens thèmes populaires : il s'agira donc de remonter le cours de leur histoire, et de la suivre jusqu'à ces thèmes élémentaires qui sont leur première origine.

Ceux-ci en effet ne sont peut-être pas impossibles à retrouver; nous chercherons à le faire, du moins, en nous adressant à deux sources : 1° les refrains; 2° les imitations étrangères.

En effet, si beaucoup de refrains sont très modernes et aussi peu populaires que possible, quelques autres, par leur sujet, leur ton, les personnages qu'ils font parler ou agir, trahissent leur antiquité; mais ce ne sont que des fragments, souvent insuffisants et obscurs, qu'il faut compléter.

D'autre part, on sait que notre poésie lyrique a, de très bonne heure, passé nos frontières, et qu'elle a été accueillie avec enthousiasme, notamment en Italie, en Allemagne et en Portugal; on sait aussi que les imitateurs, s'ils n'ont pas la même finesse de goût que ceux dont ils reproduisent les œuvres, n'ont pas non plus les mêmes préventions, les mêmes dédains pour les genres dont le seul tort est d'être condamnés par la mode. De plus, cette

imitation a commencé de fort bonne heure, et, de fort bonne heure, ses produits ont été appréciés; on attachait du prix, en pays étranger, aux œuvres inspirées par les nôtres, et, par conséquent, on les recueillait avant que la France n'en jugeât dignes les originaux. Nous devons retrouver, chez nos voisins, des genres qui n'existent plus chez nous ou qui n'y ont laissé que des traces imperceptibles. Surtout si nous rencontrons, dans les trois littératures qui ont imité notre poésie lyrique, les mêmes sujets, les mêmes personnages, les mêmes expressions, nous devons nécessairement conclure que nous sommes en présence des copies d'un même modèle, et nous pourrons reconstituer, par un procédé d'induction très légitime, certains genres que nos textes ne nous faisaient pas connaître.

Cette démonstration deviendra, ce nous semble, inattaquable si nous prouvons : 1° que ces genres existaient depuis très longtemps dans notre poésie populaire (en effet, certains genres fort anciens n'en sont que la transformation courtoise); 2° qu'ils ont continué à y vivre (car on peut y suivre leurs traces depuis le xve siècle jusqu'à nos jours).

Nous aurions pu borner là nos recherches, puisque nous aurons montré alors, ce qui était l'objet de notre travail, sur quels thèmes était fondée la poésie lyrique du nord de la France antérieure à l'imitation méridionale. Nous l'aurions dû peut-être : notre plan y eût gagné en netteté. Et pourtant nous ne pouvons ignorer que nos vues vont directement à l'encontre de certaines idées

ordinairement acceptées, que nous ne pouvions guère ne pas discuter. Nous prévenons donc les objections qui n'auraient pas manqué de nous être faites, qui étaient implicitement contenues dans les théories auxquelles nous faisons allusion, et nous consacrons à leur discussion nos derniers chapitres. Voici en quoi elles consistent.

Comme dans notre poésie lyrique elle-même, on trouve, dans toutes celles qui l'ont imitée, deux provinces bien distinctes : l'une comprenant les pièces subjectives et métaphysiques ; l'autre, les pièces narratives ou dramatiques. Les différents critiques étrangers qui se sont occupés respectivement de l'histoire de leur poésie, MM. Bartoli, d'Ancona, Scherer, Richard M.-Meyer, Braga entre autres, soutiennent unanimement l'opinion que les dernières constituent le fond original de leur poésie. Cette partie étant, dans les trois pays, identique ou fort analogue, ils ne peuvent avoir également raison. Nous essaierons de démontrer qu'ils ont également tort, et que là où ils voient une émanation spontanée du génie national, il faut voir l'imitation de toute une poésie française aujourd'hui perdue.

Nous sommes ainsi amenés à une question que nous ne prétendons pas résoudre, trop heureux si nous avons pu réunir quelques faits qui en rendent la solution moins éloignée. C'est celle de l'origine des thèmes poétiques que nous aurons été conduits à déterminer. Nous démontrons bien que ces thèmes ne sont pas exclusivement italiens, allemands, portugais ; mais démontrons-nous par

là qu'ils sont exclusivement français? Non, et ce serait une prétention évidemment excessive. Nous ne voulons établir qu'un point, à savoir que les pièces étrangères considérées comme autochtones doivent, dans leur forme actuelle, quelques-uns de leurs traits à l'imitation française, qu'elles ne lui échappent pas complètement, comme on l'a dit. Mais est-il certain que le sujet même ait été importé de France, que le thème nous appartienne aussi bien que la forme qu'il a revêtue? Non. Il est même plus que probable que, si notre poésie a trouvé tant de succès à l'étranger, c'est qu'elle y rencontrait des sujets analogues aux siens, et que le terrain était comme préparé à la recevoir par la communauté de certaines traditions poétiques. Bien loin d'affirmer que ces thèmes sont exclusivement français, nons n'osons même pas soutenir qu'ils sont exclusivement romans. Pour renverser une théorie de ce genre, il suffirait en effet de trouver, dans la poésie populaire des nations slaves par exemple, ou des Chinois, ou même dans celle des peuples barbares de l'Afrique, des thèmes qui présentent avec les nôtres certaines analogies, et nous sommes persuadé qu'il ne faudrait pas pour cela de bien longues recherches. Quelques-uns de ces thèmes sont si simples, en effet, qu'ils ont pu éclore spontanément sur plusieurs points à la fois; d'autres peuvent appartenir à ce fond de traditions commun peut-être à toute l'humanité, et qui fournira longtemps encore une ample matière aux recherches et aux discussions. Nous voulons donc nous défendre de cette précipitation de jugement que nous avons reprochée

à d'autres, et nous n'éprouvons aucun embarras à avouer que nous laisserons sans solution un problème, trop complexe, à notre avis, pour en recevoir une dans l'état actuel de nos connaissances.

Telles sont les principales questions que nous avons abordées, sinon résolues; elles sont, comme on le voit, trop générales et trop épineuses pour être épuisées ici. Nous savons mieux que personne combien de lacunes et d'imperfections on pourrait signaler dans ce livre : les chapitres surtout qui concernent les imitations étrangères de la poésie française ne contiennent que de rapides indications; nous n'avons fait que reconnaître le terrain et y relever quelques points de repère qu'il eût été nécessaire de relier entre eux. Mais ce serait l'affaire de longues et minutieuses études, et des raisons dont il est inutile d'entretenir le lecteur nous déterminent à lui présenter cet essai dès aujourd'hui.

Quelque faible qu'il soit, il l'aurait été bien davantage encore si la tâche ne nous avait été facilitée par l'appui de maîtres éminents et l'obligeance d'amis dévoués. Nous n'exagérons rien en disant que, sans M. G. Paris, ce volume n'aurait probablement pas été publié. M. Paris nous a d'abord prodigué les encouragements les plus bienveillants, alors que, travaillant en province, nous étions tenté de renoncer à des recherches qui paraissaient sans avenir; plus tard il nous a rendu le plus signalé des services en consacrant l'une de ses conférences de l'Ecole des Hautes-Etudes à un sujet plus étendu que le nôtre, mais dont une partie au moins se confondait avec

lui[1], et en voulant bien lire une grande partie de notre ouvrage au fur et a mesure de sa composition. Or, ceux-là seuls dont il a dirigé les études savent combien peut gagner un travail à être soumis à sa critique si éclairée et si pénétrante. Certes, nous ne voulons point nous abriter derrière notre maître et rejeter sur lui la responsabilité d'opinions qu'il ne partage pas toutes, et dont il sera peut-être le premier à combattre quelques-unes. Nous ne pouvons pas cependant ne pas dire ici la vérité, à savoir que son nom se serait trouvé presque à chacune de ces pages, si nous avions voulu avertir le lecteur de tout ce que nous lui devons. Nous nous bornerons à exprimer le désir que ce livre ne paraisse pas, à lui trop indigne de la part qu'il a bien voulu y prendre, au public trop au-dessous de ce qu'on peut attendre d'un de ses élèves.

C'est ainsi que nous avons pu aussi mettre à profit la plupart des recherches exécutées pour la Conférence; nous n'avons pas qualité pour nous en faire ici le rapporteur; on nous permettra cependant de nommer ceux de nos condisciples qui se sont intéressés spécialement, ou associés, dans une certaine mesure, à nos travaux : MM. Salverda de Grave et de Greyertz, qui ont lu avec nous quelques Minnesinger, ou revu les traductions que nous avons données de plusieurs de leurs pièces; M. T. Galino, qui nous a permis d'utiliser quelques-uns des résultats d'une dissertation très approfondie sur la musique des chansons; M. E. Muret, qui nous a fourni mainte

1. *Etudes sur la poésie lyrique en France aux douzième et treizième siècles.* (Année 1887-88.)

indication bibliographique; M. J. Bédier, qui a collationné sur les manuscrits plusieurs des textes imprimés à la fin de ce volume.

Ce n'est pas seulement à l'Ecole des Hautes-Etudes que nous avons trouvé de précieux secours; nous avons pu suivre pendant les années 1885-86-87 les cours que M. P. Meyer a faits au Collège de France sur Folquet de Marseille et l'histoire de la versification romane : avons-nous besoin de dire que nous avons beaucoup appris aux leçons de notre savant maître, et que nous avons trouvé un secours inappréciable dans les exemples qu'il a cités et les faits qu'il a rassemblés et commentés avee la méthode et la clarté qui lui sont habituelles? M. Meyer nous a permis, de plus, de nous servir de la copie partielle qu'il a faite autrefois du chansonnier d'Oxford.

M. G. Raynaud, à la Bibliothèque nationale, a eu l'obligeance de diriger nos premières recherches dans les manuscrits de chansons, qu'il connaît si bien; M. Morel-Fatio nous a donné, sur l'histoire de la poésie espagnole et portugaise, de très utiles indications; M. Psichari nous a rendu le même service pour la poésie populaire de la Grèce moderne. Que tous veuillent bien recevoir ici l'expression de notre vive reconnaissance.

Poitiers, janvier 1889.

AVERTISSEMENT

DE LA

DEUXIÈME ÉDITION

Rien ne vieillit aussi vite qu'un ouvrage d'érudition; celui-ci en particulier, qui date de quinze années, aurait besoin, je le sens, de modifications profondes. Je savais, en l'écrivant, qu'il soulèverait de nombreuses objections; ou plutôt je l'espérais, et c'était pour les provoquer plus sûrement que j'avais donné à mon exposition les allures d'une polémique dont j'ai parfois regretté la vivacité. Mon attente, je l'avoue, a été dépassée : ce livre a été examiné, dans la plupart de ses parties, avec une attention, et presque toujours avec une bienveillance que je n'eusse osé espérer. G. Paris d'abord, qui l'avait vu naître, et avait beaucoup contribué à le faire ce qu'il était, a bien voulu lui consacrer une étude, qui, par la largeur des vues, la hardiesse et l'ingéniosité de la construction, est peut-être, dans sa brièveté, l'une des productions les plus originales et les plus charmantes de ce puissant esprit; et quand bien même mes *Origines* n'auraient eu d'autre résultat que de provoquer la série d'articles auxquels il a voulu donner le même nom, c'en serait assez pour que je me félicite de les avoir écrites[1].

1. *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, 1892 (extrait du *Journal des Savants*, nov. et déc. 1891, mars et juillet 1892). Voici la liste des autres comptes rendus dont j'ai eu connais-

Puis mes chapitres relatifs à la poésie française en Italie et en Portugal et quelques-uns de ceux qui forment ma troisième partie ont été l'objet, de la part de MM. Gorra, Cesareo, Lang et Stengel, de critiques approfondies. Je ne parle point des publications de textes et des nombreux travaux auxquels ce livre n'a pas servi de point de départ. Le résultat a été que, si j'eusse voulu le remettre vraiment au courant, j'eusse dû le récrire presque en entier. Mais cette tâche exigerait des loisirs dont je ne dispose pas : aussi ai-je dû me borner, pour satisfaire aux demandes qui continuent à se produire, à réimprimer tel quel, malgré toutes les imperfections et les lacunes que j'y reconnais, ce livre de début.

J'ai tenu du moins à y ajouter des indications bibliographiques suffisantes pour que le lecteur pût faire lui-même le travail auquel je suis obligé de renoncer, au moins pour le moment[1]. Mais j'espère revenir un jour sur ce sujet qui n'a pas cessé de m'intéresser : je me propose depuis longtemps d'écrire une histoire générale de notre poésie lyrique au moyen âge, au Midi aussi bien qu'au Nord. Ce sera une occasion toute naturelle de reprendre, plus brièvement, les questions abordées ici. J'atténuerai sans doute quelques affirmations, je préciserai certaines hypothèses, mais je pourrai, je crois,

sance : *De Nederlandsche Spectator*, 31 août 1889 (Salverda de Grave); *Le Moyen âge*, 1889, p. 249-53 (L. Sudre); *Literarisches Centralblatt*, 1890, col. 707 (X...); *Revue bleue*, 3 janvier 1891 (L. Ducros); *Le Monde*, 3 sept. 1892 (M. Sepet); *Giornale storico della letter. ital.*, XV, 432-5 (X...); *Zeitschrift für rom. Philologie*, XVII, 311-2 (Grœber); *Zeitschrift für franzœsische Sprache*, XVI, 2e partie, 113-17 (Stengel).

1. Il est un certain nombre de ces publications sur lesquelles j'ai été appelé à donner mon avis; j'ai pris, dans ce cas, la liberté de renvoyer à mes comptes rendus. — J'ai de plus introduit dans cet appendice, surtout bibliographique, un certain nombre d'indications complémentaires ou rectificatives sur divers points de détail.

continuer à y professer dans ses grandes lignes, sur les rapports entre la poésie lyrique française et celles de quelques peuples voisins, sur le parti qu'on peut tirer de celles-ci pour la restitution d'une phase disparue de celle-là, le système qui a été exposé ici pour la première fois.

A. J.

Toulouse, 31 mars 1904.

PREMIÈRE PARTIE

LA POÉSIE FRANÇAISE EN FRANCE

CHAPITRE PREMIER

LA PASTOURELLE

I

Il faut bien l'avouer : grand est le désappointement du lecteur qui parcourt pour la première fois le volume publié par Bartsch[1], ou du moins les deux dernières parties de ce volume, qui le composent presque tout entier [2]. Il vient d'être averti par l'éditeur que là étaient réunies « les formes les plus importantes et les plus caractéristiques de la lyrique du nord de la France, auprès desquelles pâlissent toutes les autres » (*Einleit.*, p. v) : il s'attend donc à voir se dérouler devant ses yeux, dans leur infinie diversité, les naïves et poétiques conceptions de l'esprit du peuple ou les originales fantaisies de son imagination, à rencontrer sur sa route des tableaux hardis, peut-être ou

1. *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870.
2. Nous rangeons en dehors de la poésie lyrique proprement dite les romances, qui forment la première partie, et dont nous aurons cependant à parler plus loin. (V. 2e partie, ch. II, § II.)

étranges, mais simples et variés. Ses prévisions sont, en somme, singulièrement trompées. Sans doute, il met à part quelques pièces tout à fait charmantes; mais, dans beaucoup d'autres, il retrouve surtout les qualités et les défauts des époques vieillies; l'invention est pauvre, les sujets et les sentiments uniformes; les auteurs mettent une déplorable persévérance à traiter deux ou trois situations dont l'invraisemblance et la hardiesse choquent tout d'abord ; si quelque chose chez eux peut plaire, c'est plutôt l'habileté, la virtuosité même de l'exécution, la grâce des détails, que la force ou la simplicité de la pensée.

De tous les genres qu'ils ont cultivés, le plus abondamment représenté est la pastourelle. Voici en quoi il consiste : un chevalier, — qui n'est autre que le poète, — erre par la campagne au lever du soleil en proie à des soucis ou à des tristesses d'amour :

L'autre jor me chivachai
toz pensis et en esmai
    d'amors qui m'argue. (II, 39, 1 sq.) [1]

Dans un pré ou le long d'un sentier, il rencontre une jeune bergère, occupée ordinairement à tresser un « chapel » de fleurs ou à chanter quelque chanson[2], et dont la beauté le ravit. Il descend de cheval, et lui offre son amour d'une façon plus ou moins discrète. Jusqu'ici, toutes les pièces se ressemblent : nos poètes ne se sont pas permis d'introduire une seule variante dans ce début consacré; mais l'aventure peut prendre diverses tournures. Souvent, — c'est le cas le plus ordinaire, — la bergère se fait longtemps prier : elle refuse de croire à cette passion si subitement conçue et déclarée; elle s'excuse sur l'infériorité de sa condition et la simplicité de son costume :

1. Cf. II, 4, 1. — II, 11, 1, — III, 6, 1.
2. Cf. II, 2, 8. — II, 3, 9. — II, 4, 9. — II, 5, 9. — II, 7, 4, etc.

« Sire, or m'avés gabée,
ne sui pas acesmée
por estre bien amée. (II, 6, 30.)[1]

et elle renvoie le solliciteur aux femmes de sa condition :

puisque prendre volés proie,
en plus haut leu la pernez que ne seroie :
petit gaaigneriez, et j'i perdroie. (II, 61, 30.)

ou bien elle allègue la présence de son père, qui laboure non loin de là, ou celle de son ami :

gardez que ne m'i faciez mal,
car mes peres est en l'arée
ou il esploite son jornal. (II, 68, 13.)

Se tost ne remontaz,
et de ci non tornaz,
ja seraz malmenaz,
que Perrins nos espie,
et s'aura grant aïe
de bergiers, s'il s'écrie. » (II, 13, 31.)[2]

Mais le galant chevalier a réponse à tout : il proteste de son amour, non moins ardent que soudain; il se répand en éloges enthousiastes de la beauté de la bergère, il s'indigne qu'elle vive aux champs, jure qu'elle mériterait d'habiter un palais, que le fils du roi serait heureux de l'avoir pour amie :

Belle, Deus soit a ti,
li fils sainte Marie;
ki de toi fist bergiere
li cors Deu le maldie.
S'or ne fuissiez a teil mestier,
ou je vos voi si mise,
li fils lou roi en fust moit liés
s'il eüst teille amie. (II, 9, 9.)[3]

1. Cf. II, 13, 21. — II, 57, 93. — III, 8, 18. — III, 26, 29.
2. Cf. II, 3, 32. — II, 14, 55. — II, 15, 30. — II, 29, 15. — II, 31, 32. — II, 33, 17. — II, 39, 31. — II, 40, 38. — II, 56, 16. — II, 61, 23. — II, 62, 21. — II, 64, 31. — II, 79, 35. — III, 13, 18. — III, 32, 22. — III, 40, 34, etc.
3. Cf. II, 15, 19. — II, 16, 25.

Il lui propose de l'emmener, de lui faire partager son château, de la combler de richesses :

Pastourele, si t'est bel,
dame seras d'un chastel ;
defuble chape grisete,
s'afuble cest vair mantel ;
si sembleras la rosete
ki s'espanist de novel. (II, 1, 25.)[1]

Si elle refuse, il est prêt à prendre la houlette pour vivre plus près d'elle :

pour vous que tant par ai chiere
voudrai je devenir pastor. (II, 68, 20.)[2]

Souvent il n'a pas besoin de recourir à ces fallacieuses promesses, et la vue d'un joyau, d'un « peliçon fourré », d'une « robe d'escarlate », d'un « anel d'or », suffisent à rendre la belle beaucoup moins intraitable[3] :

Les juauls li ai moustrés,
dix : « Teneis ! »
Lors se fist un pouc moins fiere,
se nes ait pas renfuseis,
ains dist : « Sires, reveneis,
je vos doing m'amor entière. » (II, 3, 49.)

Quand elle s'obstine dans son refus, le chevalier n'hésite pas à prendre de force ce qu'il ne peut obtenir par la persuasion[4]. Il va sans dire qu'il oublie ensuite ses promesses, qu'il remonte sur son destrier et poursuit tranquillement son chemin.

Les choses ne se passent pas toujours aussi simplement :

1. Cf. II, 6, 53. — II, 18, 32. — II, 20, 22. — III, 35, 38.
2. Cf. III, 51, 27.
3. Cf. II, 16, 47. — II, 38, 38. — II, 40, 33. — II, 46, 27. — II, 50, 27. — II, 65, 29. — III, 6, 35. — III, 14, 50. — III, 26, 51. — III, 47, 37, etc.
4. Cf. II, 6. — II, 14. — II, 34. — II, 62. — II, 67. — II, 76. — II, 79. — III, 6. — III, 9. — III, 10. — III, 12. — III, 19. — III, 26. — III, 28. — III, 35. — III, 41. — III, 42. — III, 48. — III, 49.

la bergère appelle quelquefois à son secours. Son père, ses frères ou son ami sortent d'un bois voisin, et protègent énergiquement sa vertu. Quand le chevalier voit qu'il a affaire à forte partie, il n'hésite pas :

Lors n'oi je talent de rire,
quant irié vi le pastor...
Elle me comence a dire :
« Revenés arier, biaus sire,
je vos otroi mon amor! »
Mais por tot l'or de l'empire,
ne fuisse tornés vers lor. (III, 52, 62.)[1]

Quand il essaie de résister, il n'a pas toujours le dessus, et il arrive qu'il ne s'éloigne pas sans avoir reçu quelque horion, ce qu'il avoue avec une bonne grâce parfaite :

Et Robins li fils Fouchier
i ait fait grant assemblée,
ki d'un baston de pomier,
m'ait la chine mesurée... (II, 4, 5.)[2]

Après moi s'en vint courant,
d'un grant cailleu en ruant
me fist voler ens ou brai.
Saciés c'adont n'oi talant
de chanter du virelai. (III, 41, 71.)

Telle est la pastourelle dans ses traits essentiels. — Même si les pièces de cette sorte étaient rares dans notre ancienne littérature, l'étrangeté de leurs sujets, le cynisme de leurs fantaisies auraient encore de quoi nous étonner. Mais il y a là un genre défini, et un des plus cultivés de tous. Il était donc naturel que la critique essayât de se rendre compte de sa naissance et de son développement; elle ne nous paraît pas l'avoir fait encore d'une manière satisfaisante.

1. Cf. III, 4, 59. — III, 5, 49. — III, 7, 42. — III, 8, 49. — III, 13, 45. — III, 39, 67.
2. Cf. III, 41, 71.

Aucune théorie n'a pénétré aussi avant dans le sujet [1], aucune n'est aussi ingénieuse que celle de M. Grœber (*Romanzen und Pastourellen*, Zürich, 1872). Il est nécessaire de l'examiner avant d'aller plus loin [2].

M. Grœber divise d'abord les pièces publiées par Bartsch en trois catégories : les *romances*, les « *sons d'amour* » et les *pastourelles*.

Les *romances* (p. 10) sont des narrations épiques qui ont pour sujet des aventures d'amour, dans lesquelles le poète n'apparaît pas : « elles ont les rapports les plus étroits avec l'ancienne poésie narrative du Nord. » Les plus modernes, celles d'Audefroi, paraissent être de la fin du XII[e] siècle [3].

Au contraire, dans les « *sons d'amour* », dont notre plan nous fait un devoir de retarder l'examen, — et dont

1. Bartsch qui, dès 1870 (*Einl.*, p. XV), promettait de publier un travail où il aurait étudié les romances et les pastourelles au triple point de vue littéraire, historique et musical, n'a pas réalisé ce projet.

2. Nous espérons ne jamais trahir la pensée de M. Grœber, mais nous n'osons en répondre, sa dissertation étant écrite dans un style assez pénible, qui laisse souvent le traducteur dans l'embarras.

3. Nous ne voulons pas aller plus loin avant de contester la propriété de cette dénomination, dont nous nous servons pourtant ici, pour plus de commodité. Elle se trouve, il est vrai, dans les textes ; mais elle n'a jamais le sens déterminé que lui donne M. Grœber ; elle ne désigne jamais un genre poétique particulier. La pièce à laquelle M. Grœber l'a empruntée (I, 28) est une des plus vagues du recueil, et n'appartient même pas au genre qu'il désigne ainsi ; elle ne contient en effet qu'une description passablement fantastique de la beauté d'une dame. Partout où nous avons rencontré le terme *son d'amour*, il avait un sens extrêmement étendu : « son » est à peu près l'équivalent de notre mot actuel « air », et le caractère musical de notre ancienne lyrique permet de l'appliquer indifféremment à toutes sortes de pièces : toute œuvre lyrique roulant sur l'amour est un « son d'amour ». Le mot « son » est simplement synonyme de « chanson » dans Thibaut de Navarre (n° 237, Tarbé, p. 51) : « Pour conforter ma pesance — Fais un son » ; une rubrique du ms. de Berne désigne sous le nom de *son poitevin* une chanson de Folquet de Marseille (Cf. *Amadas et Ydoine* dans *Hist. Litt.*, XXII, 762). Ailleurs ce mot est appliqué à une chanson religieuse (*Arch.*, XLII, 300). L'expression même *son d'amors* a un sens très vague et peut être employée en parlant d'un refrain (B. *Rom.* III, 42, 8). C'est bien à elle que nous avons affaire dans un bizarre passage des *Carmina Burana* (p. 166) : « Audi, bela mia, — Mille *modos Veneris*, — da hizevaleria », où elle n'a pas un sens plus précis ; l'auteur y oppose simplement les chants d'amour aux chants de guerre.

nous parlerons peu ici, — le poète apparaît toujours : il y raconte des scènes auxquelles il a assisté ou pris part, et qui ne sont pas variées, il faut l'avouer; il s'y agit ordinairement d'une femme, mariée contre son gré, — à un vilain le plus souvent, — et qui, après s'être plainte de sa condition, s'en fait ou s'en laisse consoler par le poète ou un chevalier quelconque, que le hasard a mis sur sa route. Ce genre ne serait qu'une « transformation de la romance, due aux poètes de cour qui en auraient développé le motif » (p. 10); il aurait été dans toute sa fleur un peu avant 1191 (p. 15, 18).

M. Grœber explique cette transformation par une influence de la société qui se transformait elle-même à ce moment. Il vint un temps, dit-il, « où l'opposition entre la noblesse et la bourgeoisie naissante éclata dans la vie de société, où elles commencèrent à s'égaler et à rivaliser. Alors le bourgeois devint pour le chevalier un obstacle aux plaisirs que celui-ci allait autrefois chercher dans sa maison (du bourgeois), et qu'il devait maintenant convoiter d'autant plus qu'ils étaient devenus plus difficiles à atteindre. Mais, d'autre part, les égards que les nobles prodiguaient aux bourgeoises par galanterie chevaleresque, l'apparente vénération dont ils les entouraient, donnèrent à celles-ci un vif sentiment de leur supériorité; elles finirent alors par mépriser leur maris et ne plus voir en eux que des malotrus et des lourdauds. Ainsi, chez le chevalier naissait un goût d'aventures galantes qu'étaient toutes disposées à satisfaire ces bourgeoises, en qui s'éveillait aussi le désir d'avoir un *ami*... » C'est cet état des esprits qui se refléterait dans les *sons*. La condition des personnages n'étant pas la même que dans les romances, l'amour y prend aussi un caractère différent : à « l'amour loial » que nous peignaient les romances est substitué le « jeu d'amors »; les *sons d'amours* peuvent dont être définis, suivant M. Grœber, « des chansons dont le principal objet est la peinture des faiblesses de cœur des bourgeoises en

faveur de ces chevaliers si supérieurs à elles. Ces pièces cherchent à nous divertir par une succession des scènes mettant en relation deux classes de la société. » (P. 14 et 15.) Le *son d'amour* ne serait ainsi qu'une romance dont le sujet serait pris moins au sérieux : il y aurait entre ces deux genres la même différence qu'entre la tragédie et le vaudeville.

La pastourelle enfin ne serait que la dernière modification du *son d'amour* : transportez le sujet de celui-ci au village, faites de la « dame » ou de la « pucele » une bergère : vous aurez une pastourelle (p. 18, 21). L'apparition de ce genre doit se placer vers les premières années du XIIIe siècle.

Sans doute M. Grœber, en édifiant cette théorie, a eu présent à l'esprit, — plus, à notre avis, qu'il ne convenait, — l'ordre adopté par Bartsch [1] : il a établi en effet une filiation historique entre les pièces qu'il avait lues de suite; il a transformé l'ordre abitraire de l'édition en un ordre logique et chronologique.

Mais, en réalité, il y a là des genres très diflérents, et que rien ne nous autorise à faire sortir l'un de l'autre : les romances et les *sons*, dit M. Grœber, nous représentent également des aventures où l'amour de la femme a trouvé satisfaction; seulement sa condition n'est pas la même : dans les romances, elle est fille d'un roi; dans les *sons*, elle n'est que dame ou damoiselle. — Il y a entre ces deux genres bien d'autres différences, et nous avouons ne pas voir nettement le rapport qui les unit ; la situation exposée dans les *sons d'amour* est unique : il s'agit toujours d'une femme mal mariée, qui cherche des consolations hors du mariage. Cette situation au contraire est rare dans les romances; on ne la trouve que trois fois (B. *Rom.*, I, 4, 6, 9),

1. Bartsch avait cependant pris soin d'avertir (p. XI) que, s'il plaçait les *sons d'amour* avec les romances, ce n'était pas qu'il voulût relier ces deux genres, mais parce que le sujet des *sons* les distinguait nettement des pastourelles.

dans une douzaine de pièces qui paraissent anciennes (*Ibid.*, I, 1 sq.); là c'est presque toujours au contraire l'amour ingénu qui nous est peint, et cet amour est loin « d'obtenir toujours satisfaction ». De plus, si quelques *sons* nous mettent en présence de filles nobles, il arrive bien plus souvent que la condition de la femme n'y soit pas déterminée : les romances au contraire ne mettent en scène que des filles de rois (I, 2, 1; — I, 9, 3), d'empereurs (I, 16; — I, 4, 12) ou du moins de châtelains.

Nous ne voyons pas mieux le rapport qu'il y a entre les *sons* et les pastourelles : il est vrai que le dénoûment est ordinairement le même, sans doute parce qu'il flatte la vanité du narrateur; mais le sujet diffère absolument : l'héroïne du *son* est toujours une femme mariée, et mal mariée; celle de la pastourelle, une jeune fille; de plus, la pastourelle est essentiellement un dialogue, tandis que les *sons*, si on les débarrasse d'un début et d'une conclusion postiches, se laissent facilement ramener à un monologue (v. plus loin, ch. IV).

Une exacte analyse des textes n'autorise donc que médiocrement l'hypothèse de M. Grœber; l'étude des dates nous force à la repousser tout à fait. Celles qui sont fixées par notre contradicteur sont peu assurées, et, en tout cas, beaucoup trop précises. Il est à peu près impossible de déterminer avec exactitude l'époque où furent écrits la plupart des *sons*; en général, ils semblent plus modernes que beaucoup de pastourelles; l'assonance n'apparaît que très rarement dans les pièces qui méritent ce nom (I, 69); elle est très fréquente dans les pastourelles. — Le seul argument sur lequel se fonde M. Grœber est qu'une chanson de Conon de Bétune, composée vers 1191, rappelle le début ordinaire des *sons*. Mais ce début (*L'autr'ier*, etc.) est également traditionnel, et à peu près invariable, dans la pastourelle, et nous verrons que c'est de ce genre qu'il a passé dans l'autre. Enfin il est certain que l'on connaissait encore les *sons* au milieu du XIIIe siècle, puisqu'il

nous en reste de Guillaume et de Gilles le Vinier et de Moniot de Paris. — Il est toujours téméraire, du reste, d'assigner une date précise à la naissance des genres poétiques; au moyen âge surtout, grâce aux publics si divers qui s'intéressaient à la poésie, ils ont été très vivaces : beaucoup ont coexisté, et c'est en se pénétrant, en s'influençant l'un l'autre qu'ils se sont peu à peu transformés; mais on ne saurait dire le jour et l'heure où ils ont apparu ou disparu.

Enfin, si la pastourelle était le dernier terme d'une évolution dont la romance serait le premier, il faudrait supposer que, partout où on la trouve, elle a été précédée, comme en France, des genres d'où elle est sortie; or la Provence a connu la pastourelle, et nous n'y voyons aucune trace assurée de romances ni de *sons*.

Ce qui nous paraît le plus défectueux dans la théorie de M. Grœber, — et nous tenons à faire cette remarque avant de terminer, — c'est qu'elle prétend expliquer la naissance des genres dont nous parlons par une influence directe et immédiate de la réalité. Sans doute, la littérature est l'image de la société : c'est là une vérité aujourd'hui banale, et qui défraie la critique depuis bientôt un siècle; cependant il ne faut pas la prendre dans un sens étroit et absolu.

En disant que les œuvres littéraires peignent la société, il ne faut pas entendre par là que les intrigues qui s'y déroulent aient été plus ou moins empruntées à la réalité; mais plutôt qu'un ouvrage est un témoignage sur un état des esprits, sur la façon de penser et de sentir de celui qui l'a composé, de ceux à qui il a plu. Aujourd'hui, il est vrai, nos romanciers se piquent de représenter la réalité comme dans un miroir; leurs intrigues ne sont souvent qu'un *fait-divers* chargé de descriptions, leurs personnages tel ou tel de leurs contemporains à demi masqué par un pseudonyme : procédé plus ingénieux que délicat, qui est né, moins peut-être du désir de *faire vrai*

que de l'impuissance à créer. Malgré ces précautions, que de fois ils trahissent leurs modèles, et qu'il serait imprudent de juger notre société d'après eux! Mais au moyen âge il y a de plus un abîme entre le monde réel et celui de la poésie. Jamais la fiction n'a obtenu autant de faveur, et il semble que la hardiesse, l'invraisemblance des inventions aient été la mesure du succès. Le public d'alors, avide de sensations rares et fortes, demandait au poète de lui verser un philtre qui fît évanouir à ses yeux la réalité, qui le transportât dans un monde différent, en beauté ou en laideur, de celui-ci, où ses émotions n'eussent pas de limites, où il fût tantôt secoué d'un rire brutal, tantôt ravi d'enivrantes admirations. Aussi les œuvres du moyen âge abondent-elles en défis portés à la réalité. Qu'y a-t-il de vrai, qu'y avait-il de vraisemblable, même pour le plus crédule des auditeurs, dans ces récits de luttes gigantesques où s'éternisent les auteurs de chansons de geste? C'est justement à l'époque où les armées nombreuses étaient presque inconnues, où les batailles étaient souvent réduites à des bousculades occasionnant plus de contusions que de blessures que les poètes font évoluer d'innombrables « échelles » et jonchent le sol de myriades de morts. Les histoires qui servent de fond à nos fableaux sont presque toutes d'origine orientale, et ce n'est pas dans les faits qu'ils retracent qu'il faut chercher une image de la vie au XIIIe siècle. Ce serait une égale naïveté que de juger de la moralité de cette époque d'après la vie des saints qu'elle a produits ou les fableaux qu'elle a entendu raconter. Nous n'avons, à ce point de vue, aucune confiance dans les œuvres dont nous parlons, et nous en voulons un peu à M. Grœber d'en avoir eu davantage. Il fallait donc qu'il fût bien sceptique sur la vertu des bourgeoises du XIIe siècle et sur l'honneur de leurs maris[1]! Nous ne croyons pas être

1 Remarquons, du reste, qu'il ne s'agit pas toujours de bourgeoises, mais

autorisés à conclure des *sons d'amour* que tout à coup les bourgeoises furent éblouies par l'éclat de la vie seigneuriale, et se mirent unanimement à mépriser leurs époux. En tout cas, serait-ce de cette façon extraordinairement sommaire, dans ce cadre invariablement champêtre, qu'elles auraient toutes donné libre cours à leurs faiblesses? Non, la mise en scène même nous avertit que nous sommes dans un monde fantastique.

Mais les *sons d'amour* sont moins nombreux encore que les pastourelles : nous devrions donc conclure que cette fascination exercée par la vie élégante se répandit de proche en proche, et que le dégoût d'une vie mesquine et prosaïque gagna jusqu'aux bergères. Sans doute, le prestige d'un cavalier richement vêtu pouvait être grand sur une fille des champs, même au XIIIe siècle; mais il ne faut pas en conclure que ce fût une habitude parmi les bergères de cette époque d'adresser aux chevaliers qu'elles rencontraient au détour d'un chemin les paroles qu'une certaine Emmelot fit entendre à un de nos poètes :

> Sire, bien soiés vos venus !
> De par moi estes retenus
> por vostre plaisir faire ;
> ne doit lons plais estre tenus,
> trop est Robins povres et nus
> et de trop povre afaire...
> Tose ki haut home refuse
> et vilain pastorel amuse,
> a escient prent le pior.
> (II, 57, 64.)

Si les trois quarts de nos pastourelles se terminent de la façon que l'on sait, ne pensons pas qu'il y ait eu la même proportion de bergères disposées à sacrifier leur vertu à l'attrait d'une cotte de samit ou d'une aumônière de soie :

aussi de filles nobles et mariées à des hommes de rang inférieur, et qui, dans quelque mesure, sont autorisées à la révolte par une mésalliance vivement ressentie.

ce n'est pas dans les œuvres littéraires qu'il faut chercher les éléments d'une statistique pour l'histoire des mœurs : laissons à la poésie la part de fantaisie qu'elle comporte ; ne la rabaissons pas au rang de la chronique, et surtout d'une chronique scandaleuse.

Essayons donc, à notre tour, de nous expliquer l'origine de ce genre qui, au premier abord, paraît si étrange.

L'élément essentiel en est évidemment un débat, et particulièrement un débat amoureux, où la femme, après s'être retranchée derrière mille prétextes, se rend enfin aux sollicitations de celui qui la courtise. La forme la plus archaïque de ce thème que connaissent les littératures romanes est celle que nous offre le fameux *Contrasto* de Cielo d'Alcamo. Comme dans nos pastourelles, il s'agit, dans le *Contrasto*, d'une jeune fille (et non d'une femme mariée), priée d'amour par un galant, qu'elle repousse d'abord avec la dernière énergie; mais à chacune de ses objections, il trouve une réponse si convaincante, ses prières sont si pressantes et si passionnées qu'elle finit par céder : c'est une sorte de tournoi dont elle-même est l'enjeu, et qu'elle ne fait durer que par un raffinement de coquetterie. Le dénoûment est indiqué avec la plus grande clarté du monde. La pièce n'a rien de narratif; c'est un dialogue distribué strophe par strophe. Qu'on veille bien la relire en ayant présente à l'esprit la plus ancienne pastourelle provençale, celle de Marcabrun, qui, comme elle, a une forme presque exclusivement dramatique [1] : on sera frappé de l'analogie que ces deux pièces présentent, non seulement dans la situation qu'elles peignent, mais dans le ton et l'allure du dialogue. Comme nous devons revenir sur le *Contrasto*, nous ne voulons pas y insister ici : nous remarquerons seulement que ce n'est pas une

1. La partie narrative se réduit à sept vers, et le dialogue est également distribué couplet par couplet à partir du troisième. V. Bartsch, *Chr. prov.*, p. 51, et plus loin page 31.

œuvre isolée, comme on l'a dit souvent, mais le spécimen le plus frappant et le plus connu d'un genre qui a été florissant en Italie, et dont nous signalerons des traces en France; nous verrons même qu'il n'est pas propre aux littératures romanes, et que c'est peut-être une des formes élémentaires de la poésie populaire.

Toute pièce de cette sorte a pour caractère essentiel de se composer de couplets alternés, et de se terminer par la défaite de la femme: on le voit, la pièce bien connue de Théocrite (Ειδ. XXVII), si admirablement traduite par A. Chénier (*Egl.* VI), n'est autre chose qu'un *Contrasto*[1].

Ces deux traits se retrouvent dans presque toutes les rédactions populaires de ce thème, qui a pris une forme un peu spéciale dans la plus notable de toutes: nous voulons parler de la chanson des *transformations* qui existe dans une foule de pays[2], et dont M. Mistral a donné une si heureuse interprétation: cette chanson a traité notre sujet avec une fantaisie très poétique: la femme qu'elle met en scène ne discute point, elle repousse nettement les vœux de son amant, et jure que, pour le fuir, elle prendra toutes les formes; mais celui-ci n'est

1. Cependant l'*oaristys* se termine par une promesse de mariage; il n'y a rien de pareil dans les pièces romanes. Nous retrouvons là cette aversion de notre ancienne lyrique pour tout ce qui touche à la réalité: elle se meut dans un monde fantastique, d'où est banni tout ce qui pourrait nous ramener sur la terre.

2. Ce thème, qui parut d'abord si bizarre que certains membres du Comité chargé de recueillir les chansons populaires ne croyaient pas à sa popularité et craignaient une supercherie (*Rom.*, VII, 62), a été retrouvé depuis à peu près dans toutes les provinces de France, en Catalogne, en Castille, en Espagne, dans l'Engadine, en Italie, en Roumanie; nul doute qu'il n'existe ailleurs encore; voici l'indication des ouvrages ou recueils où nous l'avons rencontré:

Rathery, *Revue des Deux-Mondes* du 15 mars 1862, p. 362; — De Laprade, *Pernette*, p. 287; — Jaubert, *Glossaire*, au mot *Panseux;* — *Rom.*, III, 114; VII, 61; — Rolland, *Rec.*, IV, 29, 33; — Montel et Lambert, 544-551; — Bladé, *Gasc.*, II, 361.

Tigri (Toscane), nº 859; — Vigo (Sicile), nº 1711; — Imbriani (Italie mérid.), I, 187; — F. R. Marin, II, 403; — Pelay Briz, I, 121, 128, 252.

pas moins obstiné, et la rebelle, charmée et vaincue par sa ténacité, finit par lui accorder son amour :

Si tu te fais nonne dans un couvent,
Je me ferai moine chantant,
Pour confesser la nonne dans le couvent.

Si tu te fais moine, moine chantant,
Je me ferai carpe dans un étang,
Et jamais tu n'auras mon cœur content.

... Si tu prends la forme du jardinier,
Je me ferai étoile au firmament,
Et jamais tu n'auras mon cœur content.

Si tu te fais étoile au firmament,
Je me ferais nuage, nuage blanc,
Et je suivrai l'étoile au firmament.

(Rolland, IV, 31.)

Les rédactions les plus anciennes, les plus simples du genre qui aboutit à la pastourelle devaient être fort voisines de celles-ci, et se composer presque uniquement d'un dialogue. Ici, le dénoûment, grâce à la forme purement dramatique, reste vague ou du moins discret : on nous laisse simplement entendre que l'amant a réussi à se faire écouter. De bonne heure, et sans doute dès que la pièce eut reçu la forme narrative, on prit l'habitude de développer et de préciser ce dénoûment.

Cela était d'autant plus naturel que le sujet en était tout voisin de celui de l'*oaristys* [1] pure et simple. Aussi finirent-ils par être fort souvent rattachés l'un à l'autre. En effet, le thème de la rencontre et de l'union des amants était aussi fréquent dans la poésie populaire, particulièrement dans celle de la France. Ne nous en étonnons point ; la poésie populaire porte volontiers dans la peinture de l'amour sa fraîcheur de sentiments, sa profondeur de pas-

1. Faute d'en trouver un meilleur, nous choisissons ce terme, dont la pièce de Théocrite a suffisamment précisé le sens.

sion, mais aussi sa brusquerie d'allures, son goût pour les situations violentes ou tranchées, sa naïve impudeur enfin. Très nombreuses et très diverses sont les pièces françaises où ce sujet est envisagé sous toutes ses faces; quelque variété que présentent les détails, c'est toujours, à proprement parler, d'une séduction qu'il s'agit. Tantôt les faveurs sont sollicitées par l'amant comme récompense d'un service qu'il a rendu (ce service peut varier à l'infini[1]; ailleurs il réussit, sous un prétexte quelconque, à entraîner loin de tout témoin celle qu'il poursuit; ou bien la scène est encore plus brutalement présentée. Peu importent des dénoûments différents qui ne changent rien au sujet : les uns nous peignent le courage héroïque de femmes qui échappent aux poursuites en se tuant elles-mêmes, ou en tuant le séducteur; le plus souvent l'issue est beaucoup moins tragique, et le poète nous laisse entendre en souriant que, quel qu'il soit, la belle n'en mourra pas; ailleurs enfin, nous voyons celle-ci mettre en œuvre quelque ruse ingénieuse qui la tire des mains du ravisseur, et, en fin de compte, se railler, non sans une pointe de regret parfois, du galant timide ou trop discret qui a laissé échapper l'occasion.

Nous serons amené plus tard à citer des pièces où ces deux thèmes voisins du contrasto et de l'oaristys sont si étroitement associés qu'il est presque impossible de les isoler. Si on place à la campagne des pièces de ce genre, où tous deux sont mis en œuvre, si on les fait précéder d'un début narratif où l'auteur se met lui-même en scène et se donne comme le héros de l'aventure, on aura exactement la pastourelle telle que nous l'avons décrite plus haut.

Pourquoi donc ce thème a-t-il été préféré à tant d'autres?

1. Ce thème et tous les suivants se trouvent dans un trop grand nombre de recueils, ils sont trop souvent enchevêtrés les uns dans les autres pour que nous essayions de donner une liste de références qui serait forcément très incomplète. V. cependant *Rom.*, VII, 66-78.

Pourquoi est-ce dans ce sens qu'il a été modifié? Pourquoi a-t-il obtenu tant de vogue? C'est ce qui nous reste à examiner.

C'était une habitude fort ancienne, chez nos pères, que celle de *gaber*, c'est-à-dire de se vanter, après boire, d'exploits plus ou moins imaginaires[1]. Elle avait même donné naissance à un genre littéraire antérieur aux monuments écrits, mais qui y a pourtant laissé quelques traces. Rien de plus naturel : les gens habiles dans l'art de *trouver* avaient dû songer de bonne heure à rimer ces joyeuses gasconnades, à leur propre usage ou à celui d'autrui. Il en reste comme un souvenir dans quelques pièces d'anciens troubadours :

Eu conosc ben sen e folor,
e conosc anta e onor,
et ai ardiment e paor,
e sim partez un joc d'amor,
no sui tan faz
no sapcha triar lo meillor
D'entr'els malvaz.

(Guillaume IX, *Ben voill.* Bartsch, *Chr.* p. 29)[2].

Ce genre s'est perdu en France, comme tant d'autres; mais il s'est conservé dans les *vanti* italiens. Il est permis de supposer qu'il était fort riche, puisqu'il n'avait d'autres limites que celles de l'imagination ou de la forfanterie de ceux qui s'y livraient.

Comme dans le fameux « Voyage à Jérusalem et à Constantinople », les uns se vantaient de leur force, d'autres de leur courage, d'autres de leurs prouesses amoureuses.

1. M. P. Rajna (*Origini*, p. 405) la rapproche avec raison « d'anciens usages du paganisme germanique »; la poésie celtique primitive nous offre aussi quelques traces d'habitudes analogues. V. L. Duvau : *L'épopée irlandaise, histoire du cochon de Mac Datho*, dans la *Rev. archéol.*, 1886, II, p. 336 sq. Cf. Nyrop, *Storia*, p. 119; *Journal des savants*, 1888, p. 731, n. 1.

2. Cf. Marcabrun (*D'aisso lau Deu*), R., V, 255.
Guiraut de Borneil (*Un sonet fatz*), B., *Chr.* 103.
Peire Vidal (*Pos tornatz*), *Ibid.*, 107.

2

Quand la société se fut un peu pacifiée, que les femmes y eurent pris plus de place, que l'amour enfin y fut devenu une mode, il dut être le thème préféré de ces fanfaronnades. Le gab d'Olivier nous donne une idée de ce que pouvaient imaginer en ce genre, après un bon dîner, les barons du XIe siècle qui voulaient suivre le bel usage. Mais tout le monde ne pouvait se vanter d'avoir été à Constantinople ; tout le monde au contraire avait certainement rencontré par les chemins quelqu'une de ces vilaines anonymes dont le démenti n'était pas plus à craindre que celui de la fille du roi Hugon. Il y a une pièce de Guillaume IX (*En Alvernhe*) qui serait exactement une pastourelle si l'auteur nous en avait montré les héroïnes gardant les moutons. Peu à peu, les bergères semblèrent toutes désignées pour jouer le principal rôle dans ces fantaisistes inventions, et c'est à elles qu'on l'attribua invariablement.

C'est donc toujours à la campagne que l'action se déroule : c'est une loi du genre ; les portraits et les scènes rustiques y abondent. Faut-il en conclure qu'il appartienne proprement à la poésie populaire ? C'est ce qu'ont fait — et il était assez naturel de le faire — les premiers critiques qui s'en sont occupés : Wackernagel[1] aimait à se représenter le peuple « mêlant à ses danses des chansons de cette sorte ».

C'est le contraire qui est le vrai. Si nous possédions encore les chansons que chantaient les bergers du moyen âge, il est certain *a priori* que ce ne serait pas la vie pastorale qui y serait décrite. Ce serait le seul exemple d'une poésie populaire peignant de parti pris les mœurs populaires. Le peuple au contraire a une préférence marquée pour les événements extraordinaires et les personnages de haut rang qui l'éloignent de sa vie de tous les jours. M. Grœber, qui a le premier noté le caractère profondément

1. *Altfr. Lieder*, p. 183.

aristocratique de ce genre (*l. c.* 19), fait remarquer que tous les auteurs connus de pastourelles appartiennent à la société courtoise. « On trouve parmi eux le roi de Jérusalem Jean de Brienne, Thibaut de Navarre, Henri III de Brabant, son confident Gillebert de Berneville, etc. » Il est vrai qu'un assez grand nombre de pastourelles sont anonymes, et toutes ne semblent pas appartenir aux centres où la poésie courtoise a été spécialement cultivée; quelques-unes, à en juger par la langue ou les indications géographiques qu'on trouve dans la pièce même[1], ont été écrites dans une région où n'a vécu, à notre connaissance, aucun imitateur des troubadours. Mais ce fait prouverait tout au plus que la pastourelle était connue au nord avant que l'imitation provençale s'y localisât dans quelques centres déterminés, ce qui n'eut guère lieu avant les vingt dernières années du douzième siècle.

En quoi donc ce genre est-il aristocratique? — D'abord en ce qu'il respire le mépris et la haine du vilain : le vilain, s'il y figure nécessairement, y est aussi maltraité que

1. Rimes lorraines (III, 46, 85) : laisse : amaisse (Baude de la Kakerie).
Id. (III, 20, 19) : garait : estait (= esta) (Jehan Erard).
Mention de Limoges (II, 13).
— Lowon (Laon ?) (II, 51 ; II, 56).
— Langres, Bar, Metz (II, 38 ; II, 56).
— Soissons, Paris (II, 92).
— Angers (I, 72).
— Blazon, Mirabel (I, 40; II, 107). — Il y a aussi deux pièces (I, 28; II, 13) que Bartsch veut attribuer à une région intermédiaire entre la langue d'oïl et la langue d'oc (*Rom.*, p. 341, 363) : il n'en est rien; ces deux pièces ont certainement été composées au nord, comme l'attestent la plupart des rimes (pere : ramée; pere : donée; pri : merci : ci : afi, ardi, etc.); on y trouve, d'autre part, des formes provençales assurées par l'assonance (dorade : ombrage); il y a enfin des formes qui ne sont provençales qu'en apparence et constituent de véritables barbarismes (feratz, avatz, entendatz); il faut en conclure que ces pièces ont été écrites par un poète du nord qui a voulu leur donner une couleur provençale, en n'ayant du provençal qu'une connaissance très superficielle : ainsi il forme *entendatz* sur *entendés* parce qu'il savait que *amatz* correspondait à *amés*. Cette médiocre tentative prouve du moins que c'est dans des pièces provençales que ce genre s'est d'abord répandu au nord; c'est donc un solide argument à l'appui de la thèse que nous soutiendrons sur l'origine méridionale de la pastourelle.

dans les fableaux eux-mêmes : on pourrait prendre comme épigraphe d'un recueil de pastourelles ces refrains que deux d'entre elles nous ont conservés :

Fol vilain doit on huer,
et si le doit on gaber. (I, 48.)

Chi le me foule, foule, foule.
chi le me foule, le vilain. (I, 67.)

Ce qui semble charmer le plus le poète dans son aventure, ce n'est point d'avoir remporté un succès flatteur; c'est de penser qu'il a marché sur les brisées d'un « Perrin » ou d'un « Robert » quelconque; il pousse quelquefois le raffinement jusqu'à nous montrer la bergère elle-même tout heureuse de l'affront fait à son amant :

Elle prend a huchier :
« Ferez, franc chevalier !...
Car por vostre loier
avrés un douz baisier.
Revenez per nous, — eyous,
Robin iert cous. » (II, 12, 23) [1].

Robin, dit une autre à son berger, qui a lieu d'éprouver quelques inquiétudes :

Robin, ne doute,
c'ancor i sui toute...
ne t'esmaie : — paie — le jugler,
k'il m'a appris a tumer,
et je l'i ai fait danser
et baler. (III, 46, 54.)

Une autre :

Quant vint a la departie
si chante aval les prés :
« Dorelot, vadie, vadoie,
Robin, ies cous provés (III, 49, 73.)

1. Cf. II, 14, 74; — III, 22, 43; — III, 23, 55; — III, 26, 71.

Les bergères elles-mêmes, comme on le voit, sont loin d'être flattées : si leur beauté est au-dessus de leur condition, leurs sentiments sont encore au-dessous; quand elles font mine de résister, c'est uniquement pour donner plus de saveur au triomphe du chevalier; ce sont de franches coquettes qui ne se refusent que pour se faire désirer. Leurs scrupules passagers ne viennent que de la crainte d'être battues par leurs parents :

Sire, je n'os faire ami
por ma meire Perenelle
ke sovent me bat le dos... (II, 3, 31.)

Se j'osasse amer
volontiers amasse :
je n'os por mon pere
ne por ma marastre. (II, 65, 11.)

D'autres résistent en pensant qu'une telle aventure pourrait nuire à leur établissement; mais, nous dit le poète, rares sont ces filles prudentes :

Ce seroit folage...
par cest mien visage,
ce seroit damage
qu'a bon mariage
avroie failli... (III, 43, 54.)
Pastorele, trop es sage,

répond l'auteur,

de garder ton pucelage :
se toutes tes compaignetes fussent si,
plus en alast de puceles a mari. (II, 61, 33)[1].

Quand le poète a fait taire ces scrupules intéressés[2], c'est avec un véritable cynisme qu'elles l'en remercient :

1. Cf. II, 19, 36.
2. Il n'y a un vrai sentiment de pudeur féminine que dans une seule pièce (III, 25), où l'auteur aura sans doute cherché le piquant de la nouveauté.

ains dist : « Sires, reveneis
je vos doing m'amor entiere. (II, 3, 55)[1],

ou qu'elles lui témoignent leur satisfaction :

De sa colerée,
a s'afiche ostée,
si commence a rire,
si l'a bien frottée,
puis la m'a donée ;
ne l'os escondire. (II, 19, 85.)

Quant au poète, il va sans dire qu'il a pour ce monde inférieur les sentiments qu'il mérite : il consent à lui demander un instant de plaisir, mais son cœur n'y est pour rien : c'est un Don Juan très maître de lui-même, dont les brûlantes déclarations ne sont qu'un jeu :

« Et s'en vos merchi ne truis, douce dame honorée,
por vos morra vostre amis sanz nule demorée... »
Quant l'oi tant mokée,
chiflée, bobée,
elle me rist, puis si me dist :
« Sire, or m'avés gabée. » (II, 6, 5.)

Les moins clairvoyantes, on le voit, ne s'y trompent pas[2]. Quant à lui, c'est sans le moindre scrupule qu'il abandonne ces amantes d'un instant :

Lors me montai, si m'en alai,
a Deu l'ai commandée :
dolente et esgarée
la laissai en la prée. (II, 6, 59.)

Nous comprenons maintenant pourquoi ce sont des bergères qui jouent le principal rôle : c'est qu'on n'osait l'attribuer à de nobles dames : c'eût été profaner l'image de ces amantes idéales qui ne souffraient que de mystiques hommages. Il faut rendre cette justice à nos poètes qu'ils

1. Cf. II, 9, 13, 17, 20, 62, 67, 76, 79, etc.
2. II, 25, 15 ; — II, 28, 22.

ont compris ce qu'il y aurait de choquant à faire confidence de ses succès en amour, quand l'amour est sérieux : il n'y a dans leurs chansons aucune révélation de ce genre : elles sont même si uniformément lamentables qu'on serait tenté de croire à l'impeccable vertu des femmes qu'elles célèbrent. Mais quand il s'agissait de vilaines, on ne se croyait pas tenu à la même réserve[1].

Ces raisons, et d'autres qui ressortiront d'elles-mêmes au cours de cette étude, nous inclinent à penser qu'il n'y a presque rien de populaire dans ce genre, tel que les textes nous le montrent constitué, qu'à l'époque où ceux-ci remontent il était fort éloigné de son origine, et que c'est dans un milieu aristocratique, c'est-à-dire en Provence, qu'il a dû se former.

Les faits en effet confirment cette présomption. Un texte précieux et souvent cité nous apprend que Cercamon, le plus ancien des troubadours, faisait des pastourelles « à la manière ancienne »[2]. La pastourelle existait donc déjà[3] au midi de la France vers le premier tiers du XIIe siècle. En effet, Marcabrun, qui est un peu postérieur à Cercamon, a laissé deux pastourelles qui supposent l'une et l'autre que le genre n'en était plus à ses

1. Ce pourraient être, il est vrai, non des *bergères*, mais des femmes du peuple d'une condition quelconque. M. G. Paris pense que si nos poètes ont toujours placé ces scènes à la campagne, c'est que leur attention était appelée de ce côté par quelques poésies pastorales existant auparavant. Cela est fort possible, mais nous n'avons découvert aucune trace précise de ce genre. Du reste, il serait lui-même aristocratique, car ce ne sont pas les bergers qui auraient eu l'idée de peindre leur propre vie dans leurs chants. (V. plus haut, p. 18.)

2. Citons ce texte dans son intégrité puisqu'il a été controversé : « Cercamons si fo uns joglars de Gascoingna, e trobet vers e pastoretas a la usanza antiga. E cerquet tot lo mon lai on poc anar, e per so fez se dire Cercamons. » (R. V, 112.) Un autre texte nous apprend qu'il aurait été le maître de Marcabrun, son compatriote : « Apres estet tan ab un trobador que avia nom Cercamon, q'el comenset a trobar. » (R. V, 251.)

3. On serait même tenté de croire, d'après ces mots, qu'elle existait alors depuis longtemps déjà. Mais probablement la pastourelle n'était un genre ancien qu'au point de vue de l'auteur de cette biographie. Il est infiniment regrettable, en tout cas, qu'il ne nous reste aucune de ces pièces faites « a la usanza antiga ».

débuts : l'une tourne déjà à la satire morale et sociale (*L'autr'ier a l'issida d'abriu,* M. *Ged.,* 609); l'autre (*L'autr'ier jost' una sebissa*, Bartsch, *Chr.*, 51) est une véritable parodie. Si le mouvement général de la pièce, où la partie narrative est insignifiante et où le dialogue se partage exactement entre les deux interlocuteurs, reproduit bien l'allure primitive du genre, le dénoûment du moins doit être de l'invention de l'auteur : la lutte de paroles engagée entre la fille des champs et le poète est loin de tourner à l'avantage de celui-ci, qui, en fin de compte, se retire tout penaud. Marcabrun, avec sa verve paradoxale et son esprit à rebours, aura jugé piquant de terminer autrement que tout le monde.

Quant au texte également bien connu de Raimon Vidal de Besaudun (*Les rasos de trobar*, 2e édition de Guessard, p. 71), d'après lequel « la parladura francesca val mais et [es] plus avinenz a far romanz e pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers e cansons e sirventes », il faudrait singulièrement le torturer pour lui faire signifier que la pastourelle est d'origine française : les écrivains du moyen âge, grâce à cette tendance dogmatique qui naissait en eux de leur docilité, sont toujours tentés de poser des principes au lieu d'énoncer des faits : Raimon Vidal a simplement voulu dire par là qu'on faisait plus de pastourelles en France qu'en Provence, ce qui, à son époque [1], était parfaitement vrai.

Au contraire, la pastourelle n'apparaît pas au nord avant le milieu ou le troisième tiers du XIIe siècle : tous les poètes connus qui en ont composé ont vécu assez avant dans le XIIIe : les plus anciens sont Jean de Brienne [2] (mort en 1237), le comte de la Marche (mort

1. Vers le premier tiers du XIIIe siècle. Cf. *H. Litt.*, XVIII, 634.

2. Nous empruntons cette énumération à Brakelmann (*Jahrb.*, IX, *loc. cit.*) qui, étant donnée sa théorie, avait tout intérêt à faire remonter le plus haut possible l'origine de la pastourelle. Si l'on s'en tient aux faits qu'il a rassemblés, elle ne serait pas antérieure à 1175 ou 1190. Il cite à

en 1249), Thibaut de Blazon (mort en 1229)[1]. Nous admettrons volontiers que la plupart des pièces anonymes sont un peu plus anciennes; mais il n'en est aucune où n'apparaissent, plus au moins évidentes, des traces d'imitation provençale : si on place les plus anciennes vers le milieu du XII[e] siècle, on les recule certainement autant qu'il est possible et même un peu plus qu'il n'est juste de le faire.

La solution que nous donnons à cette question est différente de celles qu'on avait proposées jusqu'ici : Wackernagel (*l. c.* p. 183) pensait au contraire que la pastourelle avait passé du nord au midi. Brakelmann a repris cette opinion et l'a soutenue dans deux articles (*Jahrbuch*, IX, 155 à 189; 307 à 337), beaucoup trop tranchants, quelque peu pédantesques, où il y a plus de digressions que de solides arguments [2].

« Ce genre éminemment populaire, dit-il (p. 188, 307), était en désaccord avec le caractère éminemment courtois de la poésie méridionale. » Mais il remarque lui-même, fort justement, que la pastourelle a beauconp perdu, en Provence, de son caractère primitif, qu'elle y est vite devenue une *tenson* ou un *sirventés*. — « Il n'est pas vraisemblable, ajoute-t-il, que, si les Provençaux avaient inventé ce genre au XII[e] siècle, ils l'eussent abandonné pendant une centaine d'années pour y revenir ensuite; ils n'y sont revenus que poussés par le désir de renouveler leurs formes poétiques, ou sous l'influence française. » Mais ce genre, sans être très cultivé en Provence, n'y a jamais subi d'in-

tort les vers dont Etienne de Langton (cardinal en 1206, archev. de Cantorbéry en 1207, † 1228) aurait fait le texte d'un sermon vers 1180 (Bartsch, II, 85, les a reproduits.) Ces vers ne prouvent rien, n'étant pas empruntés à une pastourelle.

1. Entre mars et décembre 1229. V. Longnon, dans *Ann. Bull. de la Soc. de l'Hist. de France*, 1870, p. 70 sq.

2. Diez, dit Brakelmann, ne s'était pas prononcé catégoriquement sur la question (*Jahrb.* IX, 162). Voir cependant plus haut, *Introduction*. Bartsch ne le fait pas non plus. Il se borne à dire que le point de vue où s'est placé. Brakelmann n'est pas juste (*Grundriss*, p. 36, note 17).

terruption; les pastourelles de Cadenet et de Gui d'Uisel font la chaîne entre celles de Marcabrun et celles de Guiraut Riquier. — Il remarque enfin que la pastourelle existe au nord au XIIe siècle, que, dès cette époque, les œuvres du nord étaient connues et imitées au midi; il en conclut que ce genre est « l'invention et la propriété » des trouvères, et que c'est d'eux qu'il a passé aux troubadours.

Mais ce sont là des arguments trop spéculatifs et trop généraux pour avoir une réelle valeur. Il y a des faits qui les contredisent, et Brakelmann essaie en vain d'en atténuer la portée. Le premier est l'existence de pastourelles dans l'œuvre de Marcabrun; Brakelmann les intitule *romances*, et passe. Le second est l'existence des deux textes que nous avons cités plus haut; Brakelmann attribue à celui de R. Vidal un sens qu'il n'a certainement pas, et il essaie, bien à tort, d'infirmer la valeur de la biographie de Cercamon : « On voit, dit-il, qu'elle a été écrite par un homme qui n'avait aucun renseignement précis sur son personnage[1] »; mais une partie au moins de cette biographie est confirmée par une autre[2], et la mention de ces « pastourelles composées dans le genre ancien » nous paraît être justement un renseignement fort précis. Il serait bien bizarre que l'auteur de la biographie eût inventé ce détail à une époque où la pastourelle, plus cultivée en France, passait pour un genre français, et où on devait ignorer profondément ce qu'elle était en Provence avant Cercamon; c'est là au contraire un passage qu'il devait trouver dans son original[3]. On ne comprend pas, du reste, pourquoi

1. *Jahrb.*, IX, 167.
2. Cercamon, nous dit-elle, était gascon. Ce renseignement est confirmé par celle de Marcabrun, qui nous apprend que celui-ci, également gascon, eut Cercamon pour maître. Ils étaient très probablement compatriotes.
3. Brakelmann trouve encore une contradiction entre l'une des biographies de Cercamon, qui le présente comme un jongleur vagabond, et l'autre, la seule qui ait de l'autorité (*Rom.*, VI, 119), où il est dit que Marcabrun habita chez lui; il avait donc une maison, conclut Brakelmann. Bien plus, dans une tenson publiée par M. Mahn (*Jahrb.*, I, 97 : *Car vei fenir a lot dia*), Cercamon dit à un certain Guilhalmi, qui l'appelle son

Brakelmann attribue une valeur si différente à deux textes qui sont sensiblement de la même époque (environ le premier tiers du XIIIe siècle).

Tout récemment, M. O. Schultz (*Zeitsch. f. rom. Phil.*, VIII, 106 seq.) a serré la question de plus près, mais sans modifier pourtant l'opinion de son prédécesseur.

Il admet d'abord, — car il faudrait, pour ne pas le faire, aller à l'encontre des faits, — que les plus anciennes pastourelles provençales sont indépendantes des œuvres françaises. Mais il soutient aussitôt et il essaie de prouver que le genre provençal n'a aucunement influé sur le genre français, et que l'influence inverse s'est produite, du moins à partir du commencement du XIIIe siècle.

M. Schultz a réuni à ce propos deux séries de faits également intéressants, mais dont les uns ont peu de rapport avec la question, et les autres prouvent plutôt contre son système.

Il rappelle d'abord les nombreux rapports qu'eurent avec le nord certains troubadours auteurs de pastourelles, tels que Gui d'Uisel et Cadenet; il ajoute qu'un grand nombre de poètes septentrionaux, tels qu'Amauri de Craon, Roger d'Andeli, Jean de Brienne (dont il reste une pastourelle),

maître : « *Guilhalmi, ben pauc vos costa — lo meus ostals del castel* » : Brakelmann traduit : « L'hospitalité que je vous donne dans mon château ne vous coûte guère », et il y voit une preuve que Cercamon était « chevalier et châtelain ». Mais le passage est évidemment ironique : Cercamon parle de son château comme un autre poète, un peu gascon aussi, parlera, trois siècles plus tard, de ceux qu'il a fait bâtir à Clément, « Et à Marot, qui est un peu plus loin ». Il est bien permis de plaisanter, surtout à un jongleur. Les deux passages allégués par Brakelmann prouvent bien que Cercamon avait des élèves, qu'il hébergeait, sans doute dans l'intervalle de ses pérégrinations; mais nous pouvons supposer que, bien que vagabondant le plus souvent, il avait un modeste domicile, sans aller jusqu'à faire de lui un châtelain. Le peu que nous savons de lui tend à prouver qu'il était en effet jongleur, et de condition assez misérable : il se plaint, dans la pièce en question, sur un ton de sincérité et avec une amertume qui siéraient mal à un grand propriétaire, de la misère où il est tombé, du peu d'encouragement que trouve son art; et son interlocuteur s'efforce de le remonter en lui faisant espérer qu'il sera peu après comblé de cadeaux. Ce sobriquet même de « Court-le-Monde » convient parfaitement à un jongleur. — Cf. l'article de M. Rajna, *Rom.*, VI, 117.

prirent part à la guerre contre les Albigeois; que Thibaut de Blazon se croisa en 1212 contre les Maures, qu'il combattit à Toulouse en 1218, et que toute sa vie se passa en Poitou. Il semble en tirer deux conclusions qui ne s'accordent que médiocrement entre elles : d'un côté, que ce furent les chevaliers croisés contre les Albigeois qui apportèrent la pastourelle au midi, de l'autre qu'elle y pénétra par l'intermédiaire du Poitou.

D'abord, il importe fort peu à la question que quelques poètes du nord aient guerroyé contre les Albigeois. Ils parcoururent le midi en ennemis, les armes à la main, et, l'un deux fût-il auteur de pastourelles, il est certain qu'ils n'allaient pas y faire de propagande en faveur de tel ou tel genre; ce n'est rien moins qu'une croisade poétique qu'ils entreprenaient. S'il n'était pas plus vraisemblable de penser que la vie littéraire fut alors tout à fait suspendue, on serait tenté de croire que ces quelques hommes transportés brusquement dans un courant poétique la veille encore très puissant, furent entraînés par lui plutôt qu'ils ne le firent dévier.

D'autre part, de nombreux poètes méridionaux ont eu des rapports avec la Marche, le Limousin et le Poitou : nous en étions certains même avant que M. Schultz nous fît souvenir que Cadenet adressait des chansons à Marie d'Angoulême (qui épousa Hugues IX de Lusignan en 1181), et que Gui d'Uisel échangea une tenson avec Marie de Ventadour. Ces provinces, par leur langue et leur situation politique, appartenaient au midi; elles avaient été longtemps des centres littéraires où avaient brillé les plus anciens troubadours. Il importe peu que Hugues X de Lusignan (et non Hugues IX, selon Suchier[1]) ait composé une pastourelle en français. La littérature française n'était nullement sur son terrain dans ces régions, et ce n'est pas

1. *Jahrbuch*, nouvelle série, I, 338.

du nord que leur venait la lumiére poétique au commencement du XIIIe siècle.

Voilà pour les faits qui, à notre avis, n'ont pas une grande valeur démonstrative. Mais M. Schultz insiste, et veut nous faire toucher du doigt cette influence du nord sur le midi, qui se serait exercée par l'intermédiaire de poètes poitevins et angevins. Dans une pièce de Cadenet, nous dit-il (attribuée aussi à Thibaut de Blazon), « *L'autr'ier lonc un bosc foillos* » (B. *Gr.*, 106, 15 ; R. II, 230), et dans une autre de Gui d'Uisel, « *L'autr'ier dejost una via* » (B. *Gr.*, 194, 13 ; *Chrest.*, 169), on trouve, pour la première fois en provençal, la peinture de la rencontre du poète avec un berger, et non avec une bergère, situation qui est fréquente en France.

D'abord, le fait n'est pas tout à fait exact : déjà une pièce de Marcabrun (*L'autr'ier a l'issida*, B. *Gr.* 283, 29 ; M. *Ged.*, 609) nous montrait le poète conversant avec un berger et une bergère. La situation n'est pas fréquente non plus en France, où elle ne se trouve que trois fois (II, 21 ; III, 2 ; III, 36) ; et de ces trois pièces, l'une est de Thibaut de Blazon (III, 2), et une autre a été composée dans son pays (allusion à Mirabel, II, 21). Or, il y a de sérieuses raisons de croire que deux de ces pièces au moins, loin de servir de modèles aux Provençaux, ont été influencées par leur exemple.

En effet, que le chevalier converse avec un berger ou une bergère, c'est là un détail insignifiant ; ce qui est essentiel, c'est le tableau enfermé dans ce cadre. Or le tableau a une couleur méridionale très marquée, au moins dans deux de ces pièces : l'une (II, 21) contient des allusions historiques qui la rapprochent du *sirventés*, ce qui est aussi rare au nord que fréquent au midi ; l'autre reproduit une conversation d'un caractère essentiellement courtois (entre le berger et le chevalier), ce qui est absolument contraire aux habitudes de la pastourelle française et conforme à celles de la pastourelle provençale. Il nous

semble, en un mot, que les arbres (trois arbres seulement!) ont caché la forêt à M. Schultz : il a attribué une grande importance à des détails d'un intérêt secondaire, et il n'a pas vu les différences profondes qui séparent le genre, tel qu'il a été conçu en Provence et en France, et qui nous empêchent d'admettre une action sérieuse d'un pays sur l'autre à ce point de vue, sauf dans quelques cas particuliers, comme celui-ci, où l'influence nous paraît être venue, non du nord, mais du midi.

II

En Provence, la pastourelle avait perdu, dès les plus anciens temps, toute trace de son origine populaire[1] : les personnages qu'elle met en scène, les situations où elle les place n'ont rien de rustique; ses bergers et ses bergères sont des paysans d'opéra-comique. Déjà la *vilana* de Marcabrun a terriblement d'esprit pour une fille des champs ; ce n'est pas le long des haies, même en Gascogne, que fleurit une ironie si légère et si perçante à la fois. Qu'on nous permette de citer quelques couplets de cette curieuse pièce à laquelle nous avons déjà fait allusion.

Le poète rencontre une bergère, et l'aborde :

1. Nous ne parlerons même pas de certaines pièces qui ne sont que des *sirventés* déguisés ; ce sont des satires politiques ou sociales pourvues d'un début de pastourelle et qui ne rentrent pas dans l'histoire du genre. Ainsi Marcabrun (B. *Gr.*, 293, 29 ; M. *Ged.*, 609) se plaint à des paysans de ce que « Prix, Jeunesse et Joie » sont en pleine décadence, car les riches hommes et les barons « les enferment soigneusement dans leurs maisons ». Guiraut de Borneil (B. *Gr.*, 242, 46 ; *Lex. rom.*, I, 384) raconte à trois bergères ses mésaventures personnelles, et l'une d'elles, qui a dû lire Marcabrun, tombe d'accord avec le poète que « Jeunesse et Bon Prix » ont disparu du monde. Un siècle environ plus tard (1265), Paulet de Marseille (?) flétrit dans une pseudo-pastourelle la guerre que Charles d'Anjou dirige contre Manfred. (B. *Gr.*, 319, 6 ; M. *Ged.*, 514 ; sur cette pièce, voy. Levy dans *Revue des langues rom.*, 3e série, VII, 263, 280.)

Je pousse mon cheval vers elle :
« Que ne puis-je arrêter, la belle,
La bise qui vous échevèle ! »
— « Sire, me répond la vilaine,
Si le vent souffle et me hérisse,
Je dois au lait de ma nourrice
De ne point trop m'en mettre en peine »...

Sans médire de votre mère,
La belle, il pourrait bien se faire
Que quelque chevalier fût père
D'une aussi courtoise vilaine :
Votre regard est un sourire;
Plus je vous vois, plus je soupire;
Mais vous êtes trop inhumaine ! »

— « Non, non, sire, je suis la fille
De gens dont toute la famille
N'a manié que la faucille
Ou le hoyau, dit la vilaine.
J'en sais un qui vante sa race,
Et qui devrait suivre leur trace
Six jours sur sept dans la semaine »...

— « Fille aussi farouche que belle,
Je sais un peu, quand je m'en mêle,
Apprivoiser une rebelle.
On peut, avec telle vilaine,
Faire amour loyal et sincère,
Et vous m'êtes déjà plus chère
Que la plus noble châtelaine. »

— « Quand un homme a perdu la tête,
Est-ce un vain serment qui l'arrête ?
Un mot, et votre bouche est prête
A baiser mes pieds de vilaine.
Mais pensez-vous que je désire
Perdre pour vous plaire, beau sire,
Ma richesse la plus certaine ?

— « Ma belle, toute créature
Doit obéir à la nature.
Elle permet, je vous le jure,
D'accoupler seigneur à vilaine.
Venez, entrons dans ce bocage,
Et là, sur un lit de feuillage,
Nous serons mieux que dans la plaine. »

— « Sire, je crois que la nature
Conduit chacun à sa pâture.
Le fou cherche folle aventure;
Laissez au vilain sa vilaine.
On va trop loin, quand on s'oublie,
Et l'on fait, la raison partie,
Des sottises à la douzaine. »

Les troubadours, à la campagne, restent encore des poètes de salon. Ils y portent leurs préoccupations, leur langage, leurs sujets habituels. Voici, par exemple, un des thèmes qu'ils ont traités le plus fréquemment[1] : le poète, désespéré par la cruauté de sa dame, rencontre une bergère qui vient précisément, elle aussi, d'être délaissée par un ingrat. Quant elle ne s'offre pas tout uniment[2], son accueil est du moins d'une familiarité encourageante : ces deux infortunes se consolent entre elles, et le poète oublie auprès de la bergère les rigueurs de la châtelaine : ainsi Gui d'Uisel[3], chevauchant un matin, rencontre une bergère qui chantait, et disait en soupirant : « Malheureuse celle qui perd tout ce qui faisait sa joie! » Il l'aborde et lui demande la cause de sa douleur :

1. Gavaudan (B., *Gr.*, 174, 4 et 6); Guiraut de Borneil (242, 42); Gui d'Uisel (194, 15).

2. La bergère dont nous parle Gavaudan (*L'autre dia per un mati*, B. *Gr.* 174, 6; B. III, 165) et qu'il ne connaissait pas, « mais qui le connaissait sans doute », dit-il, le prend par le poing, et le fait asseoir à côté d'elle : elle feint de retrouver dans le poète son infidèle, ce qui prépare et avance le dénoûment :

E pres me pel punh, josta si,
assec me a l'ombra d'un telh,
et anc novas nom demandet.
No sai si me conoissia;
Ilh, oc. Per queus o mentria,
quels olhs e la bocam baizet.....

« Bella, fis m'eu, com es aissi?
Dombredieu crei m'o apareilh. »
— « Senher, oc; quar nos ajustet
qu'alres no volh ni querria;
e sius platz, a mi plairia
so don hom plus me castiet. »

3. *L'autr'ier cavalcava* (B., *Gr.*, 194, 15; M. *Ged.*, 547). La pièce est attribuée aussi à Guillem Figueira et à Uc de Saint-Circ.

— « Seigneur, naguère encore, j'avais à mon vouloir celui qui fait aujourd'hui ma peine. Mais je ne l'ai plus maintenant : il s'éloigne de moi et m'oublie pour une autre. Aussi, je souffre, et si je chante, c'est pour tromper le mal qui me tue. »

— « Belle, à dire vrai, mon histoire est toute pareille : ce que vous souffrez par celui qui vous délaisse, une déloyale me le fait souffrir. Je l'aimais fort, et voici qu'à son grand tort, elle m'abandonne pour un autre, que je voudrais faire périr de mes mains. »

— « Seigneur, vous pouvez trouver ici vengeance de l'horrible forfait commis par cette femme au cœur félon... . Je vous aime pour toute la vie, et, si vous le voulez, nous allons changer notre douleur en plaisir et en joie. »

— « Fille aimable et que je dois bénir, c'est mon vœu le plus cher : et je vous déclare que vous me faites à bon port arriver, joyeux et libre de tout dommage. »

— « Seigneur, j'oublie le tort qu'on m'a fait. Votre amour me plaît tant que je ne veux plus me souvenir d'aucun mal que j'aie éprouvé ; si doux est le baume que vous avez mis sur ma blessure ! »

On dirait presque que nos poètes éprouvent un malin plaisir à laisser entendre à leurs nobles mais rigoureuses amantes qu'ils ne dédaignent point ces faciles dédommagements qu'ils prétendent trouver au village [1]. Quelquefois ce sont les bergères elles-mêmes, comme si elles voulaient donner un avertissement aux amantes de noble naissance, qui font ressortir les avantages de ces amours rustiques :

« Sire, quand on veut aimer en haut lieu, ce n'est ni sans peines ni sans délais qu'on obtient quelque avantage.

1. La même intention semble percer dans quelques pièces françaises :

Tout aussi plaisant la truis
et ausi savorée,
com se fust fille a marchis
de sa feme espousée. (III, 6, 41.)

Une châtelaine veut qu'on lui sache gré du bien qu'elle vous fait, et qu'on oublie le mal. Près de moi, c'est tout autrement que vous serez traité : toutes ces perfides ne se font point faute non plus de changer d'amour [1]. »

Guiraut de Borneil, dans la pièce même dont nous venons de citer un passage et qui est malheureusement d'un style pénible et entortillé, a ingénieusement renouvelé ce sujet : c'est en vain que la bergère lui fait les avances les plus significatives ; le souvenir de celle qu'il aime emplit son cœur, et l'aimable vilaine en est pour ses frais : c'est une façon spirituelle de montrer à sa dame qu'il lui a voué un amour assez fort pour résister à toutes les séductions [2].

Ainsi les poètes provençaux conservent le souvenir de leurs dames jusqu'au milieu des bergers, soit pour leur rendre hommage, soit pour se venger d'elles. Ils ne renoncent pas non plus aux théories qu'elles leur ont enseignées. Ainsi Cadenet, rencontrant un berger qui se plaint des médisants, — on voit combien la situation est vraisemblable ! — lui expose des vues ingénieuses sur leur utilité et celle des maris jaloux (*L'autr'ier lonc un bosc foillos*. B. *Gr.*, 106, 15 ; R. II, 230) [3] :

« Pâtre, les médisants jaloux m'honorent chaque jour en disant que je trouve ma joie dans un amour qui ne m'a valu jusqu'à présent que de l'honneur. Mais, si je le pouvais, leurs craintes se changeraient en réalités. »

— « Seigneur, si les médisants propos de leur jalousie

1. Guir. de Borneil : *L'autr'ier* (B. *Gr.*, 242, 44).

2. Toza, be'n fora jauzitz :
mas tan es fermal razitz
que mou de lai part Lobieira,
quel mal, pois s'er endormitz,
ai pior que pieitz me fieira.

Senher, un pauc es faillitz,
qu'eras d'autra companhieira
parlatz que fossetz aizitz
si tot ses plus ufanieira.

3. Nous modifions un peu la traduction de Raynouard qui nous a paru trop littérale.

vous plaisent, vous n'êtes guère amoureux; car leur félonie sépare maints amants ; c'est par leur trahison que je perds ma dame; c'est erreur et double folie que de se fier à eux. »

— « Pâtre, je ne te ressemble point. Je voudrais que ma dame fût quelquefois battue de son mari; ainsi, il me la donnerait. C'est par de telles gentillesses[1] que les jaloux se font détester davantage : c'est auprès des meilleures en effet que la violence (vilenie) échoue et que la courtoisie réussit. »

Ce sont, ailleurs, des scènes pleines de grâce et d'humour, où ne manquent point les sous-entendus, et qui traduisent la pensée du poète avec plus de discrétion et de force que ne le ferait le discours direct.

Gui d'Uisel (*L'autre jorn per aventura*, B. *Gr.*, 194, 14, P. O., 260) rencontre un jour une bergère qui s'avance vers lui, arrête son cheval et veut lui faire un mauvais parti parce qu'il a dit du mal des femmes[2]. Le berger Robin est attiré par le bruit; il s'informe et reconnaît que sa compagne cherche une méchante querelle au chevalier qu'il assure de sa protection, tout en réprimandant l'irascible bergère; mais il suffit d'un mot de celle-ci pour l'amener à composition :

— « Robin, laissez là vos plaintes, et cherchez une amie qui soit préférable à moi. Quant à moi, je prendrai pour ami Duran, qui veut me donner une ceinture valant plus d'un besant; vous, depuis plus d'une année, vous ne me donnâtes pas un gant, et vous me laissez injurier par ce médisant, par ce malotru; bien plus, vous m'accusez vous-même! »

1. Ce vers n'est pas très clair : *car per aitals flors — las an los gelos piors.*

2 C'est du moins le sens qui nous paraît devoir être donné à un passage assez obscur, d'après un autre texte du même auteur (*L'autr'ier dejost'una via*, 3e coup. B. *Chr.*, p. 169) où il se fait faire le même reproche. Il y a là sans doute des allusions à quelques pièces contre les femmes, que nous ne possédons plus.

Et Robin, comme s'il avait dit une sottise, s'humilie. Elle, fait semblant de ne pas l'entendre; plus il la poursuit, plus elle s'éloigne, et le sot de redoubler ses prières. « Quant à moi qui attends la fin, je fais trotter mon cheval auprès d'eux; mais je ne me hâtai pas assez pour ne pas les voir s'embrasser. »

C'est ainsi que le poète, ébahi, assiste à une réconciliation qui se fait à ses dépens, car tous deux finissent par s'entendre parfaitement pour l'injurier. Il y a là un coin de bonne et franche comédie qui fait penser à la scène bien connue du *Médecin malgré lui*[1].

Avec Guiraut Riquier, à la fin du XIII[e] siècle[2], la pastourelle prend encore un nouvel aspect : ce ne sont plus les théories, mais l'esprit des salons qui s'y étale : les six pièces qu'il a composées dans ce genre se suivent et forment une sorte de petit roman[3]. A six reprises différentes, il rencontre la même bergère; il nous la montre jeune fille, épouse, mère, veuve, mais toujours aussi fine et aussi vertueuse. La pastourelle n'est plus qu'un assaut où les répliques se croisent avec une vivacité souvent étincelante de grâce et d'esprit[4] :

— « Toza de bon aire,
si voletz la mia,
ieu vuelh vostr'amor. »
— « Senher, nos pot faire :

1. Il y a une scène analogue dans une autre pièce du même auteur (*L'autre jorn cost'una via*, B. *Chrest.*, p. 169) et dans une de B. Zorzi (*L'autrier quan mos cors*, M. *Ged.*, 556), d'un style lourd et contourné.

2. Ses pastourelles sont datées de 1260, 1262, 1264. 1267, 1276, 1282. Elles sont toutes imprimées dans le *Parn. Occ.*, p. 329 à 344 (B. *Gr.*, 248, 49, 51, 32, 50, 22, 15).

3. Ce n'est pas après coup et arbitrairement qu'elles ont été rattachées; elles ont été composées pour former un tout; car il arrive plus d'une fois que les derniers vers d'une pièce annoncent la suivante (V. n[os] 1 et 2).

4. Qu'on nous permette de citer quelques fragments du texte même, le plus grand mérite de ces pièces étant peut-être dans la grâce alerte et sautillante de leur rythme; ordinairement, chaque couplet est coupé de même dans toute la pièce, et les répliques s'y répartissent de la même façon entre les interlocuteurs.

vos avetz amia,
et ieu amador. »
— « Toza, quan que sia,
ieus am ; donc parria
queus fos fazedor. »
— « Senher, autra via
prenetz, tal queus sia
de profieg major. »
— « Non la vuelh melhor. »
— « Senher, faitz folhor. »
(*L'autre jorn m'anava*, no 1. P. O. 330.)

— « Toza, tant comens
l'amors ab martire
qu'ops m'es vostr'ajuda. »
— « Senher, ab temensa
m'avetz en desire
ben quatr'ans tenguda. »
— « Toza, no m'albire
qu'ieus vis mai ; nous tire
si ar etz ma druda. »
— « Senher, beus puesc dire
qu'en faretz mans rire :
sui desconoguda ? »
— « Toz'etz esperduda. »
— « Senher, non, ni muda. »
(*Gaya pastorella*, no 3 ; P. O. 334.)

Il y a là de charmants détails, et une singulière virtuosité de style et de versification. Mais le retour de situations trop uniformes, un mouvement trop rapide, et une subtilité quelque peu laborieuse ne sont pas sans lasser à la longue l'attention.

Quant à Jean Estève[1], c'est un imitateur maladroit et lourd de Guiraud Riquier. On ne voit pas bien l'agrément d'une pièce où une bergère répond aux déclarations du poète par un sermon sur la mort et la nécessité de s'y préparer[2].

1. Ses pastourelles sont de 1276, 63, 88. (V. *Parn. Occ.*, p. 344 à 354 ; B. *Gr.*, 306, 7, 5, 9.)

2. Rien n'est plus différent, en tout cas, de la pastourelle française, et il faut tout l'aveuglement du parti pris pour soutenir, avec Brakelmann, que de telles pièces sont d'importation française. Elles sont au contraire le dernier terme auquel une évolution toute naturelle devait conduire le genre.

Ces exemples nous prouvent du moins que, dans les derniers temps de la poésie provençale, la pastourelle continuait à être en faveur : les *Leys d'Amors* en donnent les règles et s'ingénient à y distinguer une foule de variétés, la *vaquieira*, le *porquieira*, etc. (I, p. 346) ; l'invention poétique aux abois essayait de rajeunir le genre par des détails insignifiants.

On le voit, ce qui plaisait aux Provençaux dans la pastourelle, c'était le contraste entre le cadre et le tableau, entre des scènes de vie courtoise et leur décor rustique, entre le rang des personnages mis en présence[1]. Peut-être ce contraste eût-il été plus piquant si chacun de ceux-ci eût conservé le caractère qui seyait à sa condition; si, à l'élégance raffinée de manières et de langage de l'un, eût été opposée la rude naïveté de l'autre[2]. Les troubadours ont mieux aimé faire exprimer par des personnages qui eussent dû être tout voisins de la nature des idées écloses dans le milieu où ils vivaient eux-mêmes, dépayser en quelque sorte leurs théories et en essayer l'effet dans un monde tout nouveau.

En somme, la pastourelle a été en Provence ce qu'a presque toujours été la poésie pastorale : l'amusement d'une société élégante, qui se repose d'elle-même en se travestissant sous un aimable costume. Ce sont en effet, on l'a souvent remarqué[3], les sociétés les moins simples et les moins innocentes qui jouent le plus volontiers à la bergerie. C'est donc au même goût, — je ne dis pas que ce soit une hypocrisie ou une maladie de l'esprit, — qu'ont

1. « Tout le piquant de la pastourelle repose sur le contraste entre l'humble condition de la bergère et le rang élevé de celui qui la courtise. » G. Paris. *Rom.*, V, 125.

2. C'est ce que nous trouvons dans un grand nombre de chansons populaires visiblement inspirées par l'ancienne pastourelle. Le « monsieur » parle en français, dans un langage très orné ; la bergère répond en patois, et ses ripostes sont d'un prosaïsme voulu. (V. presque tous les recueils de chansons populaires.)

3. Saint-Marc Girardin, *Cours de litt. dram.*, III, 138; P. Albert, *la Poésie*, p. 363.

répondu les pastourelles de la Provence au moyen âge, les *Bucoliques* de Virgile à la cour d'Auguste, au XVIIIe siècle, les gracieux et menteurs tableaux de Gessner, de Florian, — et ceux de Watteau. L'essence même de ce genre est donc de n'être point fidèle à la réalité ; son charme est de n'être point vrai : il consiste au moins dans un mélange de vrai et de faux qui paraît très savoureux à des esprits déja blasés. Peut-être une société plus raffinée encore préférerait-elle la vérité toute nue, ou du moins une infidélité moins flagrante ; peut-être aussi est-ce pour cela que Théocrite a osé présenter aux « décadents » d'Alexandrie de vrais bergers (et encore sont-ce bien de vrais bergers ?), et que nous avons admiré nous-mêmes les paysans de George Sand, — si ce sont de vrais paysans. Cependant l'originalité de ce genre a été jusqu'à présent dans sa fausseté même, et je dirais volontiers, contrairement à Brakelmann [1], que c'est en Provence, et non en France, qu'il a été le plus fidèle à son histoire et à son développement habituel.

Les pièces présentant des situations purement courtoises sont extrêmement rares en France ; tout au plus pourrait-on en citer cinq ou six exemples [2]. L'une de ces pièces (III, 2) est précisément de Thibaut de Blazon, qui passa toute sa vie soit dans le midi, soit dans un pays qui avait avec lui des relations incessantes. Nous pensons donc, à l'encontre de M. Schultz [3], non point qu'il a initié les Provençaux à une manière qu'ils pratiquaient depuis longtemps, mais qu'il l'a lui-même adoptée. Sa pièce, moins spirituelle que celle de Cadenet, a pourtant avec elle des ressemblances frappantes : Thibaut de Blazon, comme son modèle, donne au berger une leçon de métaphysique amoureuse et lui prêche une théorie toute méridionale :

1. *Jahrb.*, IX, 187.
2. II, 11. — II, 66. — III, 2. — III, 33. — III, 39. Les pièces II, 54, — II, 55, ne sont que des fragments trop incomplets pour qu'on puisse retrouver le caractère des morceaux auxquels ils appartenaient.
3. V. plus haut, p. 27.

« En mout petit de saison,
rent amours grand guerredon :
s'en sont li mal plus plaisant,
quant on a soufert devant. »

(III, 2, 36.)

Mais, prise dans son ensemble, la pastourelle française a un caractère tout différent : les poètes du nord sont restés beaucoup plus fidèles au thème primitif, et nous avons vu quels scrupules ils ont mis à en épuiser tous les aspects. Sans aller aussi loin que Roquefort[1], qui pensait que quant on connaissait une pastourelle, on les connaissait toutes, il faut avouer que beaucoup d'entre elles ne diffèrent que par des détails de style ou de mise en scène. Sans doute, l'éducation littéraire n'était pas assez avancée au nord pour qu'on y pût goûter le charme de pièces comme celles de Gui d'Uisel ou de Guiraut Riquier ; c'est surtout le côté grossier du sujet qui a été mis en œuvre, ce qui prouve que c'était celui-là qui plaisait le plus au public. Le succès qu'obtint la pastourelle au nord nous paraît s'expliquer précisément par ce contraste absolu qu'elle offrait avec la chanson : le poète et ses auditeurs redescendaient avec un égal plaisir des régions sublimes où les avaient guindés ces pièces métaphysiques qui devaient procurer un plaisir bien fatigant à des esprits en somme assez rudes, et pour qui l'élévation constante de la pensée était certainement une contrainte. La pastourelle devait les reposer de tant de genres plus nobles, comme les énormes facéties de Turlupin et de Gaultier Garguille délassaient les bourgeois du XVIIe siècle de la noblesse des tragédies de Mairet et de Rotrou.

Ainsi, la pastourelle, au nord, faisait en quelque sorte contrepoids à la chanson : les deux genres se complétaient réciproquement : l'un flattait les goûts d'élégance d'une société où naissait la politesse de l'esprit ; l'autre

1. Cité par Brakelmann, *l. cit.*

permettait de donner un libre cours à la verve grossière qui sommeillait dans chacun de ses membres, et qui eût souffert d'être trop longtemps refoulée. Nous serons à peu près sûr de ne la flatter ni de la calomnier en pensant qu'il y avait autant de convention dans l'un de ces genres que dans l'autre.

Malgré le peu de variété de la plupart de ces pièces, le recueil en est précieux ; il y a là une foule de rythmes pleins de grâce et d'harmonie[1], des morceaux d'un mouvement dramatique très vif et très naturel[2], une fantaisie très libre et très originale. La langue surtout est excellente : il n'y a peut-être pas une pièce dont on ne puisse louer le style souple, alerte, coloré, d'une franchise élégante, qui touche quelquefois au plus pur atticisme[3].

Il y a cependant, dans la pastourelle française, tout un groupe de pièces qui ne méritent pas le reproche de monotonie, et dans lesquelles nos poètes ont vraiment découvert une veine nouvelle : ils ont renouvelé le genre en le ramenant à une plus étroite imitation de la réalité, et en bannissant presque complètement la convention qui y semblait à peu près inhérente. A force de mettre en scène des bergers et des bergères qui n'étaient guère que des abstractions, on a eu l'idée qu'il pourrait y avoir quelque intérêt dans la peinture plus exacte de paysans tels qu'on en rencontre tous les jours. Il ne s'agissait pas, bien entendu, de se livrer à une observation pénétrante, qui eût déplu à un public frivole et léger, de copier la réalité tout entière avec ses misères et ses laideurs, mais seulement d'en détacher quelques scènes agréables aux yeux. C'est ici surtout qu'éclate la différence entre les poètes du midi et ceux du nord : tandis que les premiers s'écartent de la nature le plus possible, quelques-uns, parmi les seconds, ont entrevu qu'il pouvait y avoir dans la vérité de la représentation un intérêt

1. II, 19 ; — 20 ; — 26 ; — 58 ; — 66 ; — 72 ; — III, 14 ; — 36, etc.
2. II, 27.
3. III, 1 ; — III, 11.

littéraire. S'il y a dans la littérature méridionale de charmants Watteaux, il y a, dans l'autre, des Téniers qui ne valent pas moins. Plusieurs pièces, laissant tout à fait de côté le thème le plus habituel au genre, ne nous offrent pas autre chose que des tableaux rustiques pleins de fraîcheur et de vérité à la fois, d'un réalisme qui n'a rien que d'aimable, et qui ont autant de valeur pour l'archéologue que pour le critique[1]. Elles nous font assister, par exemple, aux danses, aux jeux, aux ébats des paysans en liesse : ils luttent de grâces, de coquetterie, de gaîté : l'un « par grand bobance » est « d'un sac afublés » (II, 30); un autre est tout fier de ses « moufles sans pouchiers » (*ibid.*); d'autres font « le muel, le ronbardel, l'enflé (II, 41), le lecherel » (II, 12), ou « tument dans un sac « (III, 41); un autre « mene posnée de la clokete et d'nn frestel », et « de sa muse au grant forrel fait la rabardie » (III, 21); on danse (II, 58), on porte des fleurs, « glai et mai à fuison », et le cortège et précédé de joueurs de flûte (III, 29).

Mais la gaîté tumultueuse et débordante des vilains ne va guère sans échange de horions :

> mainte coiffe tirée
> i ot et doné maint chembel :
> Guis s'i mist, de cop de cotel
> fu sa muse perchie.
>
> (III, 21, 69.)

> Perrins a Dreu s'aloie,
> del poing li done el haterel.
> Dreus a pris sa houlete
> si fiert à la musete,
> k'esfondrez en est li forriaus.
>
> (II, 58, 60.)

Ce ne sont pas seulement les « musettes » qui ont à souffrir : quand on se commet au milieu de la bande oyeuse, on n'est pas sûr d'en rapporter toutes ses dents :

1. Voici la liste à peu près complète de ces pièces : II, 22, 27, 30, 36, 41, 47, 53, 58, 73, 77; — III, 11, 15, 16, 20, 21, 22, 24, 27, 29, 30, 31, 41, 44.

Buffe, colée,
joée, adentée,
tel sont lor avel.
(II, 73, 41.)[1]

Il y a pourtant quelques scènes plus reposées :

Robin l'atendoit en un valet;
par ennui s'asist les un buissonet,
qu'il s'estoit levés trop matinet
por cueillir la rose et le muguet...

Quant el l'oï si desconforter
tantost vint à lui sans demorer;
qui lors les veïst joie demener,
Robin debruisier et Marot baler!...

De si loing com li bergiers me vit,
s'escria mult haut et si me dist :
« Alés vostre voie por Jhesu Crist!
ne nos tolés pas nostre deduit.
J'ai mult plus de joie et de delit
que li rois de France n'en a, ce cuit;
s'il a sa richece, je la li cuit,
et j'ai m'amiete et jor et nuit... »
(III, 11.)

Cette idylle champêtre n'est-elle pas délicieuse, et n'y a-t-il pas dans ces derniers vers toute la tendre naïveté qui charmait Alceste dans la chanson du roi Henri ?

Ailleurs c'est la comédie de la jalousie (II, 27, 49), ou de la rivalité villageoise (III, 16) : Marot en veut à Guiot d'avoir baisé trois fois Geneviève (II, 47) ; Jaquette et Marot se vantent toutes les deux d'être aimées de Perrin, et voilà ce nouveau don Juan mis en demeure de choisir entre Marot et Jaquette (II, 53). Fouquier reproche à Felise d'avoir accepté un gâteau et un « plein pot de brebise » d'un certain Guiot, le coq du village, qui croit en imposer en s'habillant à la dernière mode :

Felison, Guiot ne pris
deus aus porris,

1. Cf. II, 77, 46.

ne lui ne sa cointise.
Pour ses bas sollers loïs
est si cointis
et pour sa cote bise,
qu'il cuide tout valoir.
(III, 31, 29.)

Cette variété du genre est née dans la région picarde[1], et elle y a fourni une intéressante carrière : nous avons ici comme des scènes détachées du petit chef-d'œuvre d'Adan de la Hale, qui avait des modèles, on le voit, dans son propre pays. Froissart continuera cette tradition, et, tout en faisant discourir ses bergers sur la politique, il les peindra avec une malicieuse vérité. C'est grâce à lui que la pastourelle se perpétue jusqu'au xve siècle, et va pousser quelques rejetons gracieux et timides dans les épais fourrés de la poésie dramatique de cette époque.

En résumé, nous pensons que ce genre est né dans la société aristocratique de la Provence, mais qu'il a passé dans la France du nord au moment où l'imitation y était encore libre et originale : soumis dans les deux pays à une évolution différente, il a fourni de part et d'autres des œuvres variées qui sont peut-être les plus originales de notre ancienne poésie lyrique.

1. Toutes les pièces de ce genre dont on connaît les auteurs appartiennent à ce pays (sauf une, qui est de Richart de Semilli, III, 14). Il y en a de Guill. de Berneville, de Guill. le Vinier, de Jean de Renti, de Jean Erart surtout.

CHAPITRE II.

LE DÉBAT.

I

Nous avons vu que le fond de la pastourelle est un débat, mais qui roule sur un sujet tout à fait particulier et qui est souvent masqué, ou peu s'en faut, par des détails adventices. Ce genre du *débat* se rencontre souvent, dans notre ancienne poésie lyrique, appliqué à des sujets très divers, et l'on pourrait être tenté de voir là aussi un emprunt fait à la poésie populaire.

Nous ne parlons pas, bien entendu, du *jeu parti*, mais d'une forme plus ancienne, à laquelle nous réservons proprement le nom de *débat*. Ces deux variétés existent aussi en Provence, et les *Leys d'Amors* (I, 344) les distinguent expressément en donnant à la première le nom de *partimen*[1], à la seconde celui de *tenso* : « La *tenso* est une discussion dans laquelle chacun maintient quelque parole ou quelque action, » ou, plus simplement, soutient une opinion quelconque, en opposition à celle de son interlocuteur ; dans le *partimen* au contraire, celui qui prend l'initiative de la pièce propose à son partenaire deux solutions contraires (le sens propre de *partir* est *partager, diviser*) entre lesquelles il lui laisse le choix, lui-même s'engageant à défendre celle qui sera restée libre. « Le

1. Elle est appelée ailleurs *joc partit*.

partimen est une question qui a deux parties contraires, dont on donne le choix à un autre pour soutenir celle qui lui plaira [1]. » (*Ibid.*)

Si nous passons au nord, nous devrons faire entre le jeu parti ou *parture* et le débat la même distinction qu'entre le *partimen* et la *tenso*.

Le *partimen* ou jeu parti ne rentre pas dans notre sujet : il a été, dès son origine, comme son nom l'indique, un *choix* offert par un interlocuteur à l'autre ; c'est donc un jeu d'esprit qui est né, soit dans une société amoureuse de discussions métaphysiques, soit plutôt encore dans les écoles où l'enseignement et la pratique quotidienne des exercices de la dialectique scolastique devaient multiplier les amusements de ce genre. Comme les écoles ont été beaucoup plus nombreuses et plus florissantes au nord qu'au midi, c'est au nord qu'on est d'abord tenté d'attribuer son invention ; pourtant c'est le contraire qui paraît le vrai : en effet, il n'y a au nord aucun jeu parti bien ancien ; on n'en trouve pas dans les œuvres des premiers et des plus illustres trouvères, tels que Gautier d'Espinau, Conon de Bétune, Gautier de Dargies, Blondel de Nesles, et il n'y en a qu'un seul dans celles de Gace Brulé [2]. Le spécimen méridional le plus ancien (B. *Gr.*, 205, 4), qu'il

1. Cette distinction, qnoique fondée; n'est pas toujours observée dans la pratique ; cependant les deux mots ne s'emploient pas indifféremment l'un pour l'autre ; souvent un *partimen* bien caractérisé est qualifié *tenso* (R., IV, 11, 27, 37). Mais nous ne croyons pas que l'inverse se trouve. En effet, *tenso* est plus général que *partimen* ; le mot qui désigne le genre peut donc désigner l'espèce ; mais le contraire n'est pas possible.

2. N° 948. Le nom de Gace se trouve plusieurs fois dans la pièce ; Gace Brulé étant le seul poète connu qui ait porté ce prénom, il est probable que c'est bien de lui qu'il s'agit. Lui-même désigne son interlocuteur sous le nom de *Sire ;* or, d'après le manuscrit R^2, cet interlocuteur serait le comte de Bretagne. Ce renseignement doit être accueilli ; en effet nous savons — et le copiste de R^2 ne devait pas le savoir — que Gace a été en relations poétiques avec Geoffroi de Bretagne. Ce jeu parti, le plus ancien de tous ceux qui existent en français, aurait donc été composé entre 1171 et 1186. Ce qui pourrait éveiller quelques soupçons, c'est qu'il ne se trouve que dans trois manuscrits (B^2, 0, R^2) où il est isolé, et qu'il n'a été compris dans aucun des nombreux recueils des pièces de Gace.

est du reste bien difficile de dater, paraît du moins antérieur aux trouvères que nous venons de citer (V. *Literaturbl.*, 1887, 76); peut-être est-il du second tiers du XIIe siècle[1]. Mais surtout il semble qu'on saisisse en quelque sorte sur le fait le passage de cette forme du midi au nord; il existe deux pièces provençales qui furent échangées entre des poètes appartenant aux deux régions : l'une est du comte de Bretagne (le même probablement qui eut Gace Brulé pour adversaire) et d'un certain Gaucelm, qui est sans doute Gaucelm Faydit[2] ; l'autre, d'un comte de Flandre et de Folquet de Romans[3] Il semble que c'est par le Limousin et le Poitou que le *partimen* pénétra dans la France du nord : c'est à cette région qu'appartenaient les plus anciens poètes qui le cultivèrent avec quelque suite, tels que Gui et Ebles d'Uisel, Gaucelm Faydit Savari de Mauléon. Dans la France du nord : ce n'est qu'à la cour de Thibaut que le jeu parti obtint droit de cité, et à Arras seulement, vers le milieu du XIIIe siècle, qu'il eut toute sa vogue.

Quand au *débat* proprement dit, il est beaucoup plus ancien.

1. Il ne faudrait pas en tout cas, pour vieillir le genre, s'autoriser de quelques vers célèbres de Guillaume IX : « *E sim partetz un joc d'amor...* » (B. *Chrest.*, 29.) Le mot *joc* lui-même indique bien qu'il s'agit, à l'origine, d'un simple divertissement (*a*); ce devait être une espèce de *jeu de devinettes*, auquel naturellement la prose fut d'abord consacrée : on a conservé dans le chansonnier de Montpellier une série de demandes et de réponses qui nous montrent assez bien ce qu'il pouvait être (V. Boucherie, *Rev. des lang. rom.*, III (1872), p. 322.) Il n'est donc nullement probable que le passage de Guillaume IX fasse allusion à un genre littéraire constitué. Des habitudes analogues durent aussi exister au nord de très bonne heure; en effet, l'expression *partir un jeu*, dans le sens de *proposer* ou *imposer une condition*, y est certainement très antérieure à l'existence du jeu parti dans la littérature. Elle est fréquente, par exemple, dans les poèmes de *Tristan* et dans les Romans de *Troie* et d'*Enéas*. (cf. Troie, éd. Joly. v. 15614, 20288, 10771, 21896 28669 et p. 446; cf. encore *Revue des langues romanes*, XX, 154.)

2. *Jahrb.*, XI, 16.

3. (R., V, 114.) De même il y a en français une pièce qui a pour auteurs Pierre d'Aragon (Pierre III, 1196-1213), et un certain Andrieu (*Arch.*, XLII, 329.

(a) J'apprends au dernier moment que M. R. Zenker vient aussi de défendre cette opinion (*Die prenz. Tenzone*, 1888). *Rom.*, XVII, 609.

S'il s'agit du débat en général, il est tout à fait superflu de rechercher s'il a apparu d'abord au nord ou au midi : c'est un genre en effet qui dut naître spontanément, ou sous l'influence de causes très simples, mais multiples.

Il arrive quelquefois que, dans la conversation, chacun s'obstine à défendre son opinion, et que la discussion se prolonge jusqu'à ce que l'un des interlocuteurs, à bout de forces, d'arguments ou de patience, renonce à la lutte : une conversation de ce genre est un véritable débat.

Supposez que les interlocuteurs, au lieu de discuter de vive voix, échangent par écrit des plaisanteries ou des injures : le résultat sera le même. Les lettres de Frotbert et d'Importunus forment un débat très réel, qui est certainement le plus ancien spécimen du genre qui soit connu. Le débat naît aussi de lui-même : il est moins un genre littéraire que l'écho le plus direct de la réalité.

On peut aussi n'en faire qu'un jeu, déterminer à l'avance les limites de la pièce, en fixer les rimes, se partager les rôles : c'est alors la tenson littéraire[1].

Quelquefois c'étaient deux jongleurs qui, pour attirer la foule devant leurs tréteaux, feignaient d'entrer l'un contre l'autre dans une violente colère, et échangeaient de grossières injures. (*Les deux troveors ribauz; — Desputoison de Charlot et du Barbier*, dans Jubinal, *Rutebœuf*, 1re édition, I, 331, 212.)

Enfin, quand les personnages mis aux prises sont des abstractions, on a le *Conflictus*, dont les exemples sont si fréquents et si anciens (Débats *de l'eau et du vin, de l'âme et du corps*, etc.[2]).

1. La tenson contenant une attaque a pu être qualifiée *sirventés*; c'est ce qui est arrivé pour une pièce de P. Rogier à Rambaut d'Orange (Biog. de P. Rogier, R., V, 331). M. Selbach (*Das Streitgedicht*, p. 51; — Cf. *Literaturbl.*, ibid.) distingue la tenson du sirventés en disant que, dans la tenson, l'agresseur s'attend nécessairement à une réponse. La distinction est arbitraire; tout auteur de sirventés pouvait s'attendre à ce qu'on lui ripostât, et même sur les rimes et le rythme qu'il avait choisis : ce cas n'était pas rare.

2. Sur la diffusion dans un grand nombre de littératures du *Conflictus*,

Mais si nous ne faisons porter la question que sur les formes lyriques du débat, elle se resserre et se simplifie singulièrement; et si on nous demande dans quel pays elles apparaissent d'abord, nous répondrons sans hésiter que c'est au midi[1].

Les plus anciens exemples que la littérature méridionale nous en présente doivent être placés entre 1125 et 1150. Le peu d'ancienneté de cette date n'a rien qui puisse nous surprendre : en effet, la chanson, dont la tenson emprunte ordinairement le moule, ne pouvait avoir une sérieuse influence avait d'avoir pris elle-même quelque consistance. A cette époque, la forme du genre est encore très flottante, ce qui indique qu'il n'est pas éloigné de son origine : ainsi un certain Aldric ayant adressé une pièce fort désobligeante à Marcabrun, celui-ci lui répond par une autre pièce construite sur le même rythme (*Tot a estru Vei Marcabru; —* et *Seigner Aldric;* B. *Gr.*, 293, 20, et 293, 43). L'âpreté de la plaisanterie et la nature des arguments échangés prouvent que ces deux pièces appartiennent réellement à deux auteurs différents, et que c'était une rancune sérieuse qui les animait l'un contre l'autre. Cette forme toute particulière de la tenson, — si on peut, à son usage, détourner ce mot de son sens habituel, — subsista assez longtemps en Provence : c'est ainsi que Richard Cœur de Lion et le Dauphin d'Auvergne (119, 8, et 420, 1), que Peire Rogier et Rambaut d'Orange (*Senher Rambautz*, *per*

voir un intéressant article de M. W. Greif dans *Zeitsch. für vergleichende Literaturgeschichte.* N. F., I, 289-95. — M. Batiouchkoff prépare un travail d'ensemble sur le genre du débat. — A la catégorie des *conflictus*, on peut rattacher les débats imaginaires dont nous parlerons un peu plus loin.

1. L'existence du débat lyrique n'entrava en rien le développement du genre sous d'autres formes plus libres : ce sont au contraire celles-ci qui ont fait tort au premier, lequel a été, en somme, assez peu cultivé. Le rythme que l'on préférait au nord était les vers à rimes plates, ou distribués en quatrains monorimes. La première au moins de ces formes a été connue au midi, s'il faut en croire les *Leys* : « Et aquest dictatz alqunas vetz procezis per *novas rimadas*, et adonx pot haver XX o XXX coblas o may. » Les auteurs de *Leys* veulent dire que le débat est souvent en rimes plates (le rythme habituel des *nouvelles*), et qu'alors il a une longueur indéterminée.

vezer; B. *Gr.* 356, 7, et *Peire Rotgiers, a trassaillir;* B. *Gr.* 389, 34), échangent des pièces de rythme identique, où la lutte n'est pas toujours très courtoise. Plus tard, l'habitude s'établit, pour les deux jouteurs, de resserrer leur pensée dans un couplet unique, véritable épigramme à la pointe plus acérée, au vol plus rapide. C'étaient des tournois où on assénait les coups sans compter, où de nouveaux champions ne craignaient pas d'entrer en lice[1]; il y a tel de ces couplets qui a fait éclore toute une moisson de répliques : c'est ainsi qu'au XVIIe siècle, éclata, à propos de Phèdre, la petite guerre des *sonnets*.

La France du nord ne connut jamais cette variété du genre : on y trouve aussi quelques pièces satiriques ayant le caractère d'attaques personnelles, mais on ne voit pas qu'elles aient suscité de répliques[2]. On sait que plusieurs satires furent dirigées contre Thibaut de Champagne (Tarbé, *Th.*, p. 178 sq). Il était certainement de taille à riposter : peut-être le fit-il, mais il est impossible de l'affirmer.

Ce fait prouve une fois de plus que la poésie lyrique était entrée bien plus profondément dans les mœurs au midi qu'au nord; là elle devenait souvent une arme; ici elle ne fut guère qu'un amusement; en effet, la satire n'y paraissait pas assez redoutable pour que l'offensé essayât de la retourner contre l'agresseur.

Mais la véritable forme de la tenson n'est point celle-là : une tenson est, à proprement parler, une pièce formant un tout, où les deux interlocuteurs prennent alternativement la parole : c'est ainsi que les choses se passent dans la plus ancienne peut-être de toutes les tensons, où Cercamon et un certain Guilhalmi échangent, non point

1. Sur ces échanges libres de couplets, V. P. Meyer dans *Bibl. de l'Ec. des Ch.* 1869, p. 483.
2. On pourrait nous opposer la pièce de Huon d'Oisi : *Maugré tous sains et maugré Dieu ausi* (R. 1030. — P. Meyer, *Rec.*, p. 367); mais elle est dirigée contre une simple allusion décochée en passant par Conon de Betune; celui-ci n'avait pas écrit proprement sa pièce contre Huon d'Oisi.

toujours une strophe complète, mais parfois quelques vers seulement; la forme n'est donc pas tout à fait régularisée[1].

Elle l'est au contraire dans le débat, peut-être un peu postérieur, d'Uc Catola et de Marcabrun (B. *Gr.*, 451, 1, et 293, 6), où les deux adversaires prononcent alternativement un couplet. Il y a eu un grand nombre de pièces faites sur ce type, surtout au XII[e] siècle[2], et il ne fut même jamais tout à fait supplanté par le *partimen.*

En France, au contraire, le jeu parti obtint beaucoup plus de succès que le débat, et le détrôna presque complètement. On ne connaissait jusqu'ici qu'un très petit nombre de débats proprement dits : nos recherches nous ont permis de l'augmenter un peu. Qu'on veuille bien nous autoriser à appeler ici l'attention sur des pièces assez originales, dont quelques détails nous sont restés obscurs, et sur lesquelles une critique plus exercée réussira peut-être à jeter quelque lumière[3].

En voici quelques-unes d'abord où il semble qu'il y ait une discussion réelle entre des personnages différents : ainsi une dame reproche très amèrement à un chevalier d'avoir fait courir le bruit qu'il possédait son amour, ou de s'être vanté qu'il se ferait aimer d'elle sans peine (le sens précis n'est pas très clair). Le chevalier se défend assez impertinemment : « Je ne vous aimais point, dit-il; ce n'était là qu'une gageure. » Peu satisfaite de cette explication, la dame annonce l'intention de le condamner aux plus cruels supplices. (Voy. plus loin, pp. 463-4.)

1. *Car vei fenir a tot dia* (B. *Gr.*, 212, 1, et 199, 1). M. Rajna (*Rom.*, VI, 118) place cette pièce en 1137, et il appuie son opinion sur des arguments tout à à fait plausibles.

2. Entre Rambaut et Albert Marquis (R., IV, 9); — Gaucelm et Bernart (R., IV, 19); — Bernard de Ventadour et Pierre (d'Auvergne? R., IV, 5); — Bernart de Ventadour et Lemozi (R., IV, 7), etc.

3. Nous y insisterons avec d'autant moins de scrupules que certains traits, comme l'archaïsme de la versification, nous inclinent à les considérer comme antérieures aux autres exemples du même genre connus jusqu'ici. Ces textes sont publiés à la fin du volume.

Est-ce le même poète qui a rimé ces couplets? Ou bien ce dialogue a-t-il été réellement échangé entre un chevalier trop peu respectueux et une très vertueuse dame? Le ton est bien grave pour une plaisanterie. D'autre part, si cette dame avait été si courroucée, est-ce en vers qu'elle aurait signifié ses arrêts?

Dans une autre pièce également inédite (voy. pp. 462-3), un Jehannin tout à fait inconnu semble demander à un comte de Gueldre d'autoriser l'amour qu'il a conçu pour une de ses parentes; mais le comte repousse sa requête et lui fait sentir assez durement qu'il a « trop haut pensé ». Quel est ce comte de Gueldre? — Il y a eu un comte de Gueldre qui s'intéressait à la poésie, et qui est pris pour arbitre dans un jeu parti : c'est Othon III le Boiteux, car ce jeu parti est du comte de Bretagne, Pierre Mauclerc, et de Bernart de la Ferté; de plus, Charles d'Anjou, frère de saint Louis, y est nommé. (*Hist. Litt.*, XXIII, 619, 685.) Mais il y a certainement eu un autre comte de Gueldre, plus ancien que celui-là, qui était aussi en relations avec des poètes, puisque Gautier d'Espinau lui adresse une chanson (nº 1960, Scheler, I, 8). Nous pencherions plutôt pour ce dernier, car notre pièce est certainement antérieure au milieu du XIIIᵉ siècle.

Un autre débat, — ou plutôt fragment de débat, — sur un rythme ancien (voy. p. 477), est encore plus obscur : un certain Jean de la Tournelle s'y plaint, à un de ses amis, semble-t-il, qui s'appelle également Jean[1], qu'un « riche homme » lui ait dérobé un cheval qu'il avait coutume de chevaucher jour et nuit, et que tout le monde avait vu en sa possession; il engage son interlocuteur à user de toute son influence sur le voleur pour lui faire restituer l'objet

1. Voici en effet, selon nous, comment se répartiraient les couplets : 1 et 2 : Jean de la Tournelle; 3 : Jean; 4 et 5 : Jean de la Tournelle. On pourrait aussi comprendre que c'est Jean de la Tournelle qui les prononce tous. Ce qui est certain, c'est que la pièce est mutilée, et que, complète, elle était un dialogue. (V. le 1ᵉʳ vers du 3ᵉ couplet.)

dérobé; son ami comprend de qui il s'agit : ce n'est pas d'un cheval, mais d'une femme[1]. Jean de la Tournelle, sans repousser cette interprétation, insiste sur l'indélicatesse du voleur; il déclare qu'il sera lui-même aussi conciliant que possible : il consent qu'on lui rende son cheval, « même sans selle », à condition qu'on ne l'ait pas mis auparavant à l'essai.

Un autre débat, également inédit et assonancé (p. 470), met en scène deux « compagnons » : l'un se plaint de la cruauté de sa dame; l'autre lui persuade de renoncer à son amour, sous prétexte qu'il trouvera facilement « plus bele amie ». Mais le premier se doute, à l'insistance avec laquelle ces conseils sont donnés, qu'ils ne sont pas tout à fait désintéressés, et il le fait sentir clairement à son interlocuteur.

C'est un sujet analogue que débattent ensemble Colin Muset et Jacques d'Amiens (n° 1966, *Arch.*, XLII, 247) : le second se plaignant des mécomptes qu'il éprouve en amour, Colin Muset lui conseille de chercher une amante plus fidèle, ou plutôt encore de tourner sa passion, ainsi qu'il a fait lui-même, aux gros chapons, aux bons vins, aux friands morceaux qu'on savoure devant un feu clair.

Toutes ces pièces ont un caractère commun : c'est qu'elles émanent — ou sont censées émaner — de personnages

1. Cette équivoque était le sujet de plaisanteries depuis longtemps traditionnelles. Elle forme déjà le fond d'une pièce de Guillaume IX (B. *Gr.* 183, 3; M. *Ged.*, 171), *Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen*. Elle se retrouve dans une pièce des *Carmina Burana* (n° 85, p. 170 et 275), que nous ne pouvons citer tout entière :

Mittam eam in ambulis
Et castigabo virgulis
tangam eam stimulis
ut facio *juvenculis*.

Enfin elle était encore très intelligible au xve siècle : V. G. Paris, *Ch. du* xv[e] *siècle*, n° 141 ; et De Montaiglon : *Anc. Poés. fr.*, VIII, 355 (« Ballade d'une hacquenée »).

réels et différents; il y en a d'autres au contraire qui ne sont que des jeux d'esprit où s'est amusée l'ingéniosité d'un seul auteur : ainsi, une pièce anonyme adressée à une comtesse de Flandres (nº 543; *Arch.*, XLII, 293) nous montre « Raison » et « Jolive Pensée » se disputant le cœur du poète et plaidant leur cause dans des couplets régulièrement alternés. Thibaut de Champagne (nº 1684, Tarbé, p. 99) engage avec l'amour un dialogue, intitulé précisément *tenson,* où, malgré les raisons alléguées par celui-ci pour le retenir, il lui signifie qu'il renonce à le servir[1].

Voici enfin une catégorie de pièces qui se distinguent des précédentes en ce qu'elles sont munies d'un début narratif emprunté à la pastourelle[2]; elles sont donc postérieures à la vogue obtenue par ce genre; ce n'est pas, du reste, une raison pour ne pas les faire remonter assez haut. Les auteurs se donnent comme ayant assisté à une scène ou à une discussion qu'ils se borneraient à rapporter[3].

Les situations auxquelles elles se restreignent manquent absolument de variété : c'est, par exemple, une bergère qui n'ose se livrer à l'amour parce qu'elle craint sa mère :

1. Nous possédons une tenson de Perrin d'Angecort avec « Bone Amour » (nº 1665, Tarbé, *Ch.*, p. 3), mais peut-être est-ce sa dame qu'il désigne sous ce nom. Il y a aussi une pièce où figurent d'un côté Gillebert de Berneville, et de l'autre l'Amour, mais c'est un jeu parti (nº 1075, Scheler, I, 54). Ce sont les seuls exemples, dans les débats français, de l'intervention de personnages allégoriques. Les troubadours au contraire, surtout à l'époque où les partenaires se faisaient rares pour ces luttes poétiques, ont souvent mis en scène des interlocuteurs imaginaires : nous avons des débats (ou tensons) du moine de Montaudon avec Dieu, de Peirol avec l'Amour, de Raimon Béranger et de Bertran Carbonel avec leur cheval. — V. P. Meyer, *Les derniers troubadours* (*Bibl. de l'Ec. des Ch.*, 1867, p. 468). Cf. le débat français, non lyrique, intitulé cependant *tenson*, entre *Renart* (lire *Renaut?*) *de Dammartin et Vairon son roncin.* (Jub., II, 23.)

2. Elles se terminent parfois aussi par le dénoûment si fréquent dans ce genre. (V. B., *Rom.*, I, 36.)

3. La forme en est souvent très libre : le poète ne s'astreint pas à consacrer alternativement un couplet à chacune des deux opinions en présence.

s'an voloie fere here,
tost me bateroit mon dos.
(B. *Rom.*, II, 24.)

et que sa compagne encourage en lui débitant les lieux communs d'une morale facile :

D'amours les deduis prenons,
tant con sons en jone eage.....
Menons joie et vie et rage;
je n'en perdrons mariage,
mais ke très bien nos celons [1].

Ces sortes de scènes sont rarement transportées dans le monde des bergers : il s'agit plus souvent de dames ou damoiselles mariées au-dessous de leur rang. Les conseils qu'elles se donnent entre elles ne sont pas plus édifiants : l'une se plaint de son mari qui se défie d'elle à tort,

c'onques d'amors n'oi fors le cri.
(B. *Rom.*, I, 56, 10.)

mais bientôt, sur les conseils de sa compagne, elle ne justifie que trop ces soupçons. Toutes deux se confirment dans leur haine du vilain ou du mari, car c'est tout un (I. 21; I, 48; I, 67, Gilles le Vinier) :

Compaignete, or vos kerrai :
ja d'amors ne partirai,
et si li vilains en grouce,
savés vous ke je ferai?
Ja mais n'ere vers li douce,
mais si bien le baterai
jamais ne mangera de pain.
(*Ibid.* I, 67, 37) [2].

ou bien elles se donnent d'utiles leçons sur la manière dont il faut s'y prendre pour ménager sa réputation tout en menant bonne vie :

« dites qu'estes donée au dieu mestier;
en tel labor et nuit et jor

1. Cf. *ibid.*, II, 26; sujet très analogue.
2. Cf. *Arch. des Missions*, V, 110 : débat entre une mal mariée et un mari jaloux.

por dieu prier,
que l'on vos truisse sole au mostier.

Coute aiez recopée
par de derrier pres dou terrier,
guimple dessafrenée por loier.
Chevex aiez mal atiriez
por miex guillier,
et toz jors regardez ou sautier.

(*Ibid.*, I, 47, 15)[1].

Enfin quelques autres morceaux, enfermés dans le même cadre, ne sont plus relatifs à une situation précise, imaginaire ou réelle : ils débattent un point de métaphysique amoureuse; ils relèvent donc de cette scolastique très profane, et très pédantesque pourtant, qui s'étalera dans les jeux partis, et dont le moindre défaut est que les arguments y sont souvent prévus. Ainsi, un poète anonyme (nº 1321) nous dit qu'un jour qu'il était dans un verger, étendu au pied d'un rosier,

« desoz une ente florie,

il entendit, non loin de là, deux dames se quereller : dans la chaleur de la discussion, elles élevèrent la voix, et il distingua leur paroles : la première confie à l'autre qu'elle est aimée de deux chevaliers; l'un est riche, et c'est sa seule vertu; l'autre est pauvre, mais « franc et courtois et beaux palliers » : lequel doit-elle préférer? — « Le second », répond son amie. Naturellement, elle soutient elle-même le parti contraire, mais elle n'a pas le dernier mot, car il faut que ce soit la saine morale qui triomphe en fin de compte.

Une autre scène (p. 465) forme en quelque sorte la suite de celle-ci, ou traite du moins un sujet fort analogue :

1. Ces derniers vers font involontairement penser aux violentes attaques de Rutebœuf contre ces béguines qui, vivant entre le cloître et le monde, participaient aux avantages spirituels de l'un sans renoncer aux agréments de l'autre.

c'est encore un chevalier qui parle : un matin de printemps, il trouva

souz une coudrete
coillant violete
dame qui resambloit fée,
et sa compaignete.....

Cette dame hésite entre deux amants : l'un est pauvre mais courtois,

preus et larges comme rois,
et biauz sans vilainie.

L'autre a assez

avoir et manantie,
mais en li n'a ne biauté
ne sens ne cortoisie.

C'est sur ces données que la discussion s'engage : il est inutile de la suivre dans ses détours [1].

Enfin, Richart de Fournival, dans une pièce plus spirituelle que conforme à son caractère d'homme d'église, rapporte et soutient tour à tour deux opinions contradictoires (p. 472) : les uns, dit-il, préfèrent les femmes mariées, les autres « les pucelles » ; certes, on peut alléguer de part et d'autre de fortes raisons, et le choix est embarrassant :

La dame blasmer ne quier li ne s'amor ;
com plus l'estuet convoitier, plus a savor...

D'autre part

« Pucele fait a prisier, bien m'i assent.

Que ceux-là prononcent qui ont fait la double expérience :

1. Cf. *Rom.*, XIII, 512 : Débat (sans début narratif) entre une mère et sa fille : de deux amants lequel faut-il préférer, celui qui est riche ou celui qui est beau ? (Pièce anglo-normande.)

Si juge le gieu a bon qu'a esprové.

Quant à lui, il trouve à l'amour des femmes mariées grand inconvénient :

Auques m'en fet elloignier au chief du tor,
ce qu'il i a parçonnier et nuit et jor,

et il se résout définitivement à accorder le prix à la pucelle, séduit par ces grâces printanières qu'on ne retrouve pas dans un âge plus mûr :

Mes pucele a plus doz non car adès rent
miel et roses a foison cui pres la sent ;
mes dame de tel poison n'a mes noient[1].

Ces dernières formes nous amènent directement au jeu parti : il n'y a plus entre elles et lui qu'une nuance pres-

1. Même sujet dans Gontier de Soignies, n° 1777 (cf. *Journal des Savants*, 1888, p. 730). C'est surtout dans le monde des clercs que ces discussions scolastiques, et pourtant fort mondaines par leur sujet, devaient être à la mode ; les *Carmina Burana* nous en offrent un grand nombre d'exemples : ainsi, c'était une question souvent débattue que de savoir qui les femmes devaient préférer comme amants, des clercs ou des chevaliers ; la préférence était naturellement accordée aux clercs par l'Amour en personne tenant solennellement ses assises. Cette question est effleurée p. 147, n° 55 ; elle est abondamment traitée dans le dialogue bien connu entre Phyllis et Flora (n° 63. p. 155). Cf. encore *Rom.*, VII, 147. — Elle est reprise en Espagne au XIVe siècle, par l'archiprêtre de Hita, qui nous montre les moines, les prêtres séculiers, les chevaliers et les religieux se disputant l'honneur d'héberger l'Amour. (V. comte de Puymaigre, *Vieux aut. cast.*, II, p. 162.) Cette rivalité entre les clercs et les chevaliers n'était pas une fiction poétique en Allemagne au XIIe siècle, s'il faut en croire une lettre envoyée par une femme anonyme à un clerc qui fut à la fois son amant et son précepteur, comme Abélard pour Héloïse. Elle lui jure qu'elle n'aime que lui, qu'elle se défie autant qu'il convient des chevaliers, comme il le lui a recommandé, cependant qu'elle ne veut pas renoncer à les fréquenter parce qu'ils sont « la source de toute courtoisie ». (*Minnesangs Frühling*, p. 222.) On trouve, dans Matthieu de Vendôme, la mention d'une femme hésitant entre l'amour d'un clerc et celui d'un chevalier (V. Wattenbach, *Sitzungsb. der münch. Akad.*, 1872, IV, 594, cité par W. Scherer, *Deutsche Studien*, § 11). On trouve encore dans les chansons du XIVe siècle publiées par M. Stickney (*Rom.*, VIII, 73-92) un rossignol conseillant à une jeune fille d'aimer un chevalier et non un clerc (n° 16). Le sujet même qu'a développé Richart de Fournival l'avait été avant lui dans deux pièces des *Carmina Burana* (et aussi dans une tenson provençale, R., V, 361, entre Pons de Montlaur et Esperdut) qui élargissent même beaucoup la question et opposent

que imperceptible ; elles devaient bientôt lui céder tout à fait la place[1].

Néanmoins le débat a été, comme on vient de le voir, passablement cultivé, et il l'aurait été davantage, si une imitation plus étroite de la poésie méridionale, où il n'était par fort en honneur, ne fût venue, vers la fin du XII[e] siècle, arrêter son développement.

L'étude de ce genre nous amène à une conclusion analogue à celle que nous tirions de l'étude de la pastou-

l'amour platonique à l'amour charnel (p. 118, 152) ; mais le premier est défendu avec des restrictions bien inquiétantes :

Ludo cum virginibus, horreo corruptas,
et cum meretricibus simul odi nuptas...
Uvam (*édition* : unam) sino crescere donec sit matura ;
spes me facit crescere (?) letum reversura.

On trouve ailleurs (p. 224) un débat entre la Raison et l'Amour comme dans la pièce française citée plus haut.

1. C'est aussi sous l'influence du débat probablement qu'ont été composées quelques chansons dialoguées où il ne faut voir que des fantaisies tout individuelles ; les exemples en sont rares, du reste. Nous n'en pouvons citer que quatre : la première pièce, probablement incomplète, nous fait assister à la séparation d'une dame et de son amant qui part pour la croisade (*Arch.*, XLII, 277) ; la seconde est une ballette insignifiante du ms. d'Oxford (n° 13) ; les deux autres sont déjà connues (*Hist. litt.*, XXIII, 823, 819) : la dernière est fort jolie. C'est un dialogue entre deux amants séparés sans doute par les convenances sociales et qui prennent la résolution de quitter leur pays pour être tout entiers l'un à l'autre ; voici les deux derniers couplets que n'avait pas publiés l'*Histoire littéraire* :

— « Amie, que que nus die,
ne souffres en nule guise
que vostre ame soit perie ;
par Jhesu le fiz Marie,
  quant vos vodrés,
je ferai un hermitage,
  si m'i rendrai. »

— « Amis, ce seroit damage
s'ome de si haut parage
se rendoit en hermitage ;
comandons nostre lignage
  a cinc cenz maufez ;
si alons hors de la terre
  ou nos fumes nez. » (Pb[17], 217.)

Enfin, mentionnons ici, pour être complet, quelques pièces où les plaintes de l'amant sont suivies d'une réponse de la dame:
N[os] 227 (Inéd.), 453 (Wack., 85), 724 (Inéd.), 1165 (*Arch.*, XLI, 372).

relle : le débat est resté plus archaïque au nord qu'au midi, parce qu'il y a été moins inflencé par la civilisation courtoise. On y retrouve des traits anciens ou populaires (l'assimilation de la femme à un cheval, etc.), des personnages traditionnels (la fille amoureuse et sa compagne, la fille dialoguant avec sa mère, la mal mariée, le jaloux, etc.[1]), que les débats méridionaux ne nous ont point conservés; dans ceux-ci, en effet, les adversaires se bornent, soit à échanger des invectives, soit à faire assaut de subtilités métaphysiques. Cependant aucune des pièces que nous avons citées n'a été tout à fait soustraite à l'influence méridionale : l'époque où elles ont été écrites, la plupart des sujets et des situations, certains détails de versification et de style suffiraient à le prouver. Nos débats lyriques sont venus de la Provence, mais ils ont admis des éléments que le midi avait ignorés ou dédaignés : il y a donc eu une époque oú la France du nord, tout en empruntant à celle du sud la matière de sa poésie, en faisait du moins un libre et original usage.

1. V. plus loin, IIe partie, ch. I.

CHAPITRE III.

L'AUBE [1].

dawn

I

Toutes les pièces étudiées plus haut sont nécessairement dialoguées, étant fondées sur une opposition entre deux personnes, ou du moins entre deux opinions. Les genres auxquels nous arrivons, bien qu'ils nous présentent souvent des personnages conversant entre eux, n'avaient peut-être pas, à l'origine, la forme dialoguée qui ne leur est point essentielle, comme nous le verrons plus loin.

Nous classerons ceux qui nous restent à examiner, non point d'après les situations qu'ils développent, — il y aurait à peine lieu d'introduire des distinctions, — mais d'après les personnages mis en présence, et qui sont tantôt l'amante et l'amant, tantôt la femme et le mari.

Il s'agit, dans l'aube, de la séparation, au point du jour, de deux amants qui ont passé la nuit ensemble, et que le lever du soleil, annoncé ordinairement par le cri d'un veilleur de nuit, avertit de se quitter. Ces trois personnages sont comme stéréotypés; leur présence est le trait

1. Nous n'avons jamais rencontré dans les textes français ce mot s'appliquant à un genre poétique; mais c'est un pur hasard sans doute; car il devait exister dans ce sens, parallèlement au provençal *alba*, puisque le genre était connu au nord comme au midi.

caractéristique du genre. La pièce est remplie, soit par les avertissements du second, soit par les plaintes, les regrets, les promesses qu'échangent les premiers.

« Dans les habitudes galantes du moyen âge français, dit Bartsch [1], il y a un intérêt capital à ce qu'un rendez-vous échappe à tous les yeux. » En effet, en théorie, le secret est la condition essentielle de l'amour : une femme devrait retirer son amour à un homme qui en ferait parade. Ajoutons que les amants pouvaient obéir à des considérations moins élevées : les amoureuses de notre poésie lyrique étant toujours des femmes mariées, c'était agir prudemment que de se dérober aux regards du mari, ou des « médisants ». De là, pour les amants, la nécessité de s'arracher au bras l'un de l'autre avant que le jour vînt les trahir.

Malgré l'intérêt particulier qu'ils pouvaient avoir à dissimuler leur liaison « dans les habitudes galantes du moyen âge français », il faut avouer que la situation est simple et n'a guère besoin de commentaires historiques. Elle peut être de tous les temps et de tous les pays. Mais il y a un trait qui imprime à ce genre la marque d'une époque déterminée, et même d'une classe sociale particulière : c'est la présence du veilleur, personnage emprunté à la vie seigneuriale du moyen âge : plusieurs textes [2] nous prouvent que, dans les châteaux de France et d'Allemagne, un veilleur placé au sommet d'une tour annonçait le lever du soleil, et sans doute aussi certaines heures de la nuit, par un cri ou par le son d'un instrument. Un passage de Benoît de Sainte-More nous apprend qu'il jouait du cor ou du chalumeau; nous lisons de même dans une pièce proven-

1. *Die romanischen und deutschen Tagelieder* (dans *Gesamm. Vorträge*, Freyburg, 1883, p. 250-317). C'est la reproduction d'un article publié pour la première fois en 1865 dans l'*Album des litterarischen Vereins in Stüttgart*. — J'ai connu trop tard l'article de M. De Gruyter sur l'aube allemande (*Litteraturzeitung* du 28 avril 1888) pour pouvoir en profiter.

2. La plupart ont été réunis par Bartsch (*loc. cit.*), qui n'a pas cependant cité les plus caractéristiques.

çale : « tro la gaita toque son caramelh » (Bartsch, *Chr. pr.*, p. 101). Il est bien naturel, en effet, qu'il se soit servi d'un instrument pour renforcer le son de sa voix. Herbort de Fritzlar, traducteur de Benoît, y ajoute la mention d'une chanson. Dans une aube française (Bartsch, *Chr. pr.*, p. 241), un veilleur dit à son compagnon qu'il chanterait volontiers « un lai de Blancheflor ». Enfin, un passage du *Roman de la Rose* nous dit expressément que les choses se passaient ainsi :

Quant il (Malebouche) set
qu'il doit par nuit faire le guet,
il monte le soir as creniaus,
et atrempe ses chalemiaus
et ses buisines et ses cors;
une hore dit les et descors
et sonnez douz de controvaille.

(Ed. *Michel,* v. 4502-8)[1].

Il ne faut pas croire, bien entendu, qu'il y ait eu là une poésie d'un genre déterminé, une sorte d'hymne adressé au soleil levant : le veilleur chantait des chansons quelconques, soit pour tromper son ennui, soit pour montrer qu'il était bien éveillé[2].

L'origine et les transformations de ce genre ont déjà été l'objet de plusieurs travaux, dont le plus récent est celui de M. Stengel[3]. Selon M. Stengel, l'aube a passé par trois phases : tout d'abord le veilleur y jouait un rôle prépondérant; bientôt la pièce fut placée dans sa bouche; enfin « de ce chant du veilleur sortit la plainte des amants sur la venue trop rapide du jour. La situation dépeinte

1. V. la note de l'éditeur sur ces vers.

2. Aujourd'hui encore, les choses se passent d'une façon analogue dans certains pays qui ont gardé quelques traces des anciens usages. En Russie, les grandes propriétés sont gardées par des hommes qui les parcourent la nuit en faisant retentir une crécelle; les villes d'Allemagne ont leurs *Nachtwächter*, l'Espagne a ses *serenos*. Un usage analogue existe même dans l'Inde. Il y a encore des *chants de guet* dans quelques villages isolés du Velay et du Forez. (*Romania*, II, 469, 470.)

3 *Zeitsch. f. rom. Phil.*, IX, 407 seq.

par le veilleur s'avance ainsi au premier plan, tandis que lui-même recule de plus en plus, et ne sert plus enfin qu'à introduire cette situation[1]. Nous entendons alors les plaintes de l'amante ou de l'amant, et l'appel du cor du veilleur ne sert qu'à les amener ». En fait, ajoute-t-il plus loin, la caractéristique de l'aube est d'être un monologue précédé d'une « entrée en matière épique ».

Il y a, dans ces dernières lignes, une nouvelle théorie ajoutée à la première : elles sont à peu près aussi contestables l'une que l'autre. D'abord l'aube était-elle primitivement un monologue, comme le pense M. Stengel, ou un dialogue, comme le veut son élève M. Rœmer[2] ? Il est bien difficile de le dire, si on ne considère, comme M. Stengel, que les formes provençales du genre, ou même si on n'y ajoute que ses formes françaises. Les faits qu'il invoque sont contre lui; sur quinze aubes provençales que nous connaissons, il n'y en a que sept qui méritent vraiment ce nom[3], les autres étant des chansons d'amour ou des pièces religieuses, où on a fait entrer le mot *alba;* or, sur ces sept pièces, trois n'ont pas de début narratif et quatre sont dialoguées[4].

1. A une certaine époque, on distingua de l'*alba* la *gaita*, où le veilleur joue un rôle plus considérable (*Doctrina de compondre dictatz*, 10, 11; 26, 27, dans *Rom.*, VI, 357). Il ne faut attacher à cette distinction aucune importance au point de vue de l'histoire du genre; elle émane uniquement de ces théoriciens qui poussèrent si loin (on peut le voir surtout par les *Leys*) la manie de la classification et de la codification.

2. Rœmer, *Die volksthümlichen Dichtungsarten der altprov. Lyrik*, Marburg, 1884. (*Ausg. u. Abhandl.*, nº 24.)

3. En voici la liste :

B. d'Alamanon : *Us cavaliers*. Début narratif. Monologue de l'amant.

Cadenet : *Eu sui tan corteza*. Pas de début narratif. Dialogue entre l'amante et le veilleur.

Guiraut de Borneil : *Reis glorios*. Pas de début narratif. Dialogue entre le veilleur et l'amant.

Raimon de las Salas : *Deus aidatz*. Pas de début narratif. Dialogue entre le veilleur et l'amante.

Anonyme : *Ab la gensor*. L'amant raconte sa bonne fortune; la dernière strophe est dans la bouche de l'amante.

— *En un vergier*. Début narratif. Monologue de l'amante.

— *Quan le rossinhol*. Un seul couplet attribué à l'amant.

4. M. Stengel n'ignore pas que certains textes lui donnent tort : aussi

Si l'aube primitive était un monologue, qui prononçait ce monologue? Le veilleur d'abord, semble dire M. Stengel, et, plus tard, l'un des deux amants. Mais on ne voit pas bien comment d'un chant de veilleur « sort » une plainte amoureuse. Il y a là un hiatus, une solution de continuité qui nous embarrasse. Le genre est manifestement formé de ces deux éléments, mais c'est évidemment vouloir embrouiller la question que de les rapprocher plus étroitement encore et de chercher l'un dans l'autre, comme le fait M. Stengel. Il eût été plus logique de les isoler, de les étudier séparément, et de se demander comment ils ont fini par être associés.

Peut-être, — c'est du moins notre opinion, — l'origine la plus lointaine de l'aube est-elle un monologue, un de ces monologues de femme comme il y en avait tant au début de la poésie lyrique romane; mais, dès que le genre se fut constitué tel que nous le connaissons, il dut admettre quelques variantes. Son « caractère stéréotypé » n'était-il pas marqué suffisamment par l'invariabilité de la situation et l'intervention constante des trois mêmes personnages? Nous pouvons bien supposer au moins que ceux-ci n'étaient point condamnés à une immobilité hiératique, et qu'on cherchait au contraire à renouveler un peu le genre

incline-t-il à les corriger. De la pièce de Cadenet, il veut supprimer les deux strophes placées dans la bouche de l'amante, — ce qui transformerait naturellement le dialogue en monologue, — sous prétexte qu'elles ne sont pas dans tous les manuscrits. Il n'y a qu'une édition critique qui pourrait trancher la question. Mais qui ne sait combien il est rare qu'une pièce provençale soit complète dans tous les manuscrits? Ce sont souvent les formes les plus anciennes qui ont été altérées par des scribes routiniers. Il veut aussi retrancher le septième couplet de l'*alba* de Guiraut de Borneil, sous prétexte qu'il n'a pas de correspondant; il déclare, du reste, cette pièce très artistique, et il n'y attache guère d'importance. Bartsch la croit au contraire très voisine de la poésie populaire, et il s'appuie sur la même raison que M. Stengel pour soutenir qu'il lui manque un huitième couplet. Mais chacun sait qu'il arrive très souvent, dans la poésie provençale, qu'un couplet reste isolé à la fin de la pièce; c'est même la règle dans un très grand nombre de pièces à « coblas doblas » et qui en ont cinq (2 + 2 + 1). D'autres textes témoignent encore contre le système de M. Stengel : l'*alba* de R. de las Salas, qu'il veut bien laisser intacte, et une pièce anonyme, dont il ne parle pas (M. *Ged.* 4), sont également dialoguées.

en les groupant diversement, en variant leurs attitudes, en donnant tantôt plus, tantôt moins d'importance à leurs rôles respectifs. C'est surtout à leur déclin que les genres se figent et s'enferment en d'étroites formules. A l'origine, ils sont plus souples et laissent aux poètes plus de liberté.

Ce qui rend notre opinion plûs plausible encore, c'est que le genre a connu en Allemagne une grande variété de formes : les Minnesinger nous l'ont emprunté de très bonne heure[1]; plusieurs des formes que nous trouvons chez eux ont dû exister d'abord chez nous; Bartsch a patiemment étudié toutes les modifications qui ont été tentées par les poètes allemands[2] : elles sont innombrables, même chez les plus anciens, qui se tenaient sans doute plus près de leurs modèles : tantôt c'est un dialogue entre le veilleur et l'amante (Wolfram von Eschenbach), ou entre l'amante et l'amant (W. von der Vogelweide); tantôt chacun de ces trois personnages prononce une strophe (Otto von Botenlauben). Quant au début narratif, il manque souvent (*ibid.*); ailleurs (W. von Eschenbach) le début et la fin, ou la fin seule, ont un caractère narratif.

Bartsch pense, à l'inverse de M. Stengel, que le veilleur était d'abord étranger au groupe principal, et qu'il y a été rattaché de plus en plus étroitement : dans les premières aubes, il devait jouer le même rôle que dans la réalité, et se borner à annoncer le jour, sans être le confident des amants; c'était sans le savoir, et simplement en exécutant sa consigne, qu'il les avertissait du lever du soleil. Puis on aurait poétiquement supposé qu'il était aposté par les amants (Cadenet), ou payé par eux (W. von

1. La plus ancienne des aubes allemandes est de Dietmar von Aist; Bartsch, qui reconnaît que toutes les autres sont imitées du français, se refuse à admettre l'imitation à cette époque et dans le pays où écrivait Dietmar. « Au milieu du XIIe siècle, dit-il, il n'y a aucune trace de l'influence de la lyrique romane sur la lyrique allemande. » Cette question sera discutée plus loin. Remarquons seulement que Bartsch vieillit beaucoup trop la pièce de Dietmar, qui n'est guère antérieure à 1180. (Cf. p. 71, note.)
2. *Loc. cit.*, pp. 267, 317.

Eschenbach), ou même enfin que c'était un ami, un compagnon de l'amant qui se prêtait complaisamment à ce rôle. C'est ainsi que, dans le roman de *Tristan*, tandis que Ruvalen et Gargeolein « font leur déduit » dans une chambre encourtinée, Tristan veille à la porte, et rappelle Ruvalen quand il entend le cor du mari qui revient de la chasse (*Rom.*, XV, 487, 499).

Cette façon de concevoir l'évolution du genre nous paraît très naturelle, et nous nous y rattachons volontiers, mais à condition qu'il n'y ait là qu'une hypothèse sur des transformations dont nous avons perdu la trace, et non une tentative de classement chronologique des pièces qui nous restent. Plusieurs formes en effet ont pu coexister : il ne faudrait pas affirmer, par exemple, que les aubes où le veilleur est étranger aux amants sont les moins modernes de toutes ; il y en a précisément deux des plus anciennes où le veilleur est représenté comme un ami du chevalier en bonne fortune : l'une est de Guiraut de Borneil ; l'autre est un fragment conservé dans les *Carmina Burana* (p. 215) :

> Ich sih den morgensterne brehen :
> nu, helt, la dich niht gerne sehen,
> viel liebe, dest min rat.
> Swer tougenlichen minnet
> wie tugentlich daz stat,
> *da friuntschaft hute hat.*

Ce que nous approuvons pleinement dans la théorie de Bartsch, c'est la distinction, nettement tracée, entre les deux éléments constitutifs de genre, d'un côté le chant du veilleur, de l'autre, les adieux des amants. Mais il aurait pu arriver à des conclusions plus précises en les étudiant séparément.

De ces deux éléments, le plus essentiel est évidemment le second, l'aube visant surtout à nous intéresser au couple amoureux ; le premier, au contraire, est tout particulier

et tout local : on n'a pu songer à faire intervenir le veilleur que dans une société et à une époque où il jouait un rôle réel, c'est-à-dire dans la société chevaleresque et quand les coutumes féodales se furent établies ; enfin cette intervention n'est naturelle que si la scène se passe dans un château. La présence du veilleur dans une aube populaire serait un contresens.

Il ne faut donc pas dire avec M. Stengel que « la situation dépeinte par le veilleur s'avance au premier plan, tandis que lui-même recule de plus en plus. » C'est le contraire qui est plus probable : du jour où on a eu l'idée de l'associer à un thème poétique, on a dû lui faire une place de plus en plus grande : il joue en effet un rôle prépondérant dans quelques pièces françaises et la plupart des pièces allemandes.

Les textes confirment cette théorie ; les plus anciens ne connaissent pas le veilleur : là, le jour est annoncé par le chant des oiseaux ; si nous supposons, en effet, que le rendez-vous a eu lieu, comme dans une pièce provençale, en plein air, « sotz folha d'albespi », il est tout naturel que ce soit le gazouillement matinal des oiseaux qui éveille les amants. Un refrain français fait allusion à cette forme archaïque :

Il n'est mie jors, saverouze au cors gent ;
Si m'aït amors, l'aloette nos mant.

(B. *Rom.*, I, 28.)

Ce refrain devait être assez populaire, car nous en trouvons ailleurs une autre rédaction à peine différente de celle-ci :

Il n'est mie jors, savoreuse plaisant ;
Si me conseut Dex, l'aloete nos ment.

(N° 1367. Inédit.)[1]

1. Cf. dans une chanson du XVI[e] siècle (1530) :

Il est jour, dit l'alouette,
Allons jouer sur l'herbette. (Weckerlin, p. 158.)

Nous trouvons une preuve de la diffusion de cette forme ancienne de l'aube dans le début d'une chanson qui date certainement du XII[e] siècle, et qui, étant un appel à la croisade, devait pouvoir être entendue de tout le monde : or ce début eût été incompréhensible à quiconque n'eût pas connu la forme en question de l'aube :

Vos ki ameis de vraie amor,
esveilliez vos, ne dormeis pais!
L'aluete nos trait lou jor,
et si nos dist an ses refrais
ke venus est li jors de pais [1]...

(B. *Chrest.*, 243.)

On peut voir dans cette pièce un des plus anciens exemples en langue vulgaire de l'appropriation d'un thème populaire à une pensée religieuse, qui a été si fréquente au moyen âge.

Le même trait s'est perpétué jusqu'à nos jours dans des chansons populaires de régions très différentes :

A peine ensemble j'nous trouvions
Q' l'alouett fit entend' sa chanson.
« Vilaine' allouett', v'là d'tes tours,
Mais tu mentis :
Tu nous chantes le point du jour,
C'est pas minuit. »

(Ch. du Berry, citée par M. d'Ancona,
P. pop. ital., p. 29, note.)

Ils n'étaient pas plutôt ensemble
Que l'alouett' chanta le jour.
— « Belle alouett', belle alouette,
Tu z'as menti,
Tu nous chantes le point du jour,
C'est pas minuit. »

(Ch. tourangelle, citée par M. Brachet
Revue critique 1866, II, 127.) [2]

1. Les rimes *pais* (négation) : *pais* (pacem) : *refrais*, prouvent que cette pièce est lorraine ou bourguignonne.
2. Cf. les chansons de l'Yonne et du pays de Vaud publiées par M. Rolland (*Rec. de ch. pop.*, IV, 44) dans la seconde, c'est un coq, et non une

On a reconnu, sous une forme naïve et fruste, la scène fameuse de *Roméo et Juliette* (Sc. 16. Trad. F.-V. Hugo, II, p. 264).

Dans une rédaction vénitienne (D'Ancona, *P. Pop.*, p. 25), c'est l'hirondelle qui est la messagère du jour : il en est de même dans des rédactions romaines et toscanes; une pièce montferrine nous présente même un refrain qui rappelle de très près celui des aubes provençales :

O rundani' nha bella
Ti t'ei ina busarda,
Tei bitaja a canteè
Ch'u 'n era ancura l'arba!

(Ferraro, nº 54, cité par D'Ancona, p. 26.)

L'aube attribuée à Dietmar von Aist nous parait extrêmement curieuse à cet égard : elle fait mention à la fois du cri du veilleur et du chant des oiseaux : c'est qu'elle a été composée probablement à l'époque où l'un de ces traits allait faire place à l'autre : l'auteur distingue entre l'appel

alouette qui réveille les amants; la chanson du Velay p. p. Smith, *Rom* VII, 56 (références, *ibid.*, note 6), etc. Dans une sorte d'aube moderne, très mutilée, les amants maudissent le sonneur qui a sonné les cloches trop tôt. (Bladé, *Gasc.*, III, 61.) Citons ici, à titre de curiosité, une pièce chinoise où on retrouve, reproduits avec une surprenante exactitude, le thème et un des motifs principaux des aubes romanes; elle est empruntée au *Chi-King*, (I, 8, 1), recueil de morceaux tous antérieurs au VIIe siècle avant notre ère : un roi qu'appellent, au matin, les affaires de l'Etat, s'arrache à grand'peine des bras de son épouse.

(La traduction qui suit est celle du P. Lacharme.)

[Regni Tsi regina maritum suum ad surgendum hortatur.]

I. « Cantavit gallus : jam frequentes in regias ædes convenere. »
— « Fallor, non cantavit gallus, sed muscarum fuit strepitus. »

(Les premiers mots semblent devoir être attribués à la reine, les derniers au roi, la 3e strophe paraissant faire allusion à un dialogue; cependant le traducteur a écrit *Fallor.*)

II. « Ad orientem apparet aurora, et in regiis ædibus fit conventus hominum. » — « Fallor, non auroræ, sed lumen est orientis lunæ. »

III. « Insecta volando jam suum *Hong*, *Hong*, ingeminant. Tecum dormire juvat; sed prope est ut dimittatur conventus hominum, et tu propter me aliorum offensionem fortasse incurres. »

(Cette pièce a été signalée par W. Scherer (Compte-rendu de la 2e édit. du *Minnesangs Frühling*, dans *Anzeiger für d. Alterth.* I (1876), 197-205 — Cf. Erich Schmidt, *Zs. f. d. A.*, XXIX,118-121.)

du veilleur que la dame redoute d'entendre parce qu'il marquera le moment définitif de la séparation, et le chant de l'oiseau qui lui fait comprendre que cet appel est proche[1]. Cette pièce est assez intéressante pour que nous la traduisions ici le plus littéralement possible :

La dame. — « Dors-tu, mon ami? Hélas! *on* (le veilleur probablement) va bientôt nous réveiller; (car j'entends chanter) un oiseau gracieux qui s'est posé sur la branche du tilleul. »

L'amant. — « Je goûtais pourtant un sommeil bien doux; et voilà, enfant, que tu me cries : Debout! debout! L'amour ne peut donc exister sans peines! Mais ce que tu demandes, je veux le faire, ô amie! »

La femme se mit à pleurer : « Tu pars et me laisses seule! Quand reviendras-tu? Hélas! tu emportes avec toi toute ma joie[2]! »

Mais ce chant d'un oiseau est peut-être lui-même étranger au thème primitif; en effet, c'est un lieu commun fréquent dans toutes les poésies populaires romanes que l'intervention des oiseaux dans des situations amoureuses ; si on l'écarte il reste simplement comme sujet de la pièce la séparation de deux amants au matin, thème que l'on peut concevoir et qui existe en effet sous cette forme simplifiée en Italie, en Portugal et en Allemagne. Mais comme cette forme, une des plus élémentaires peut-être de la poésie populaire, ne se trouve pas dans les textes français et provençaux, nous ne pouvons nous en

1. C'est du moins ainsi que W. Scherer comprend le texte, et son interprétation nous paraît plus naturelle que celle de Bartsch, suivant qui ce serait le chant de l'oiseau seulement qui réveillerait les dormeurs. Scherer propose de voir dans cette pièce soit une des plus anciennes œuvres de Dietmar, soit une chanson populaire qu'il aurait intercalée parmi les siennes; quelque opinion qu'on adopte, la date du morceau est à peu près assurée : il n'est guère antérieur à 1180. — La critique allemande est aujourd'hui à peu près unanime à retrancher cette pièce à Dietmar; M. Burdach (*Anz. für deutsches Alterth.*, X, 25) la considère nettement comme apocryphe.

2. *Minnesangs Frühling*, 39, 18.

occuper maintenant : nous l'examinerons plus tard, quand nous étudierons les rédactions étrangères de nos différents thèmes lyriques.

Quant à la part si importante que l'aube fait au veilleur, elle est due probablement à des pièces plus anciennes où ce personnage jouait un rôle considérable, et qui formaient peut-être un genre déterminé. Il est clair que ce genre n'a pu exister avant le moment où ce fut une habitude constante que de faire garder les demeures seigneuriales par une « gaite » ; mais il peut remonter, comme nous allons le voir, aux premiers temps de la civilisation féodale. Il était tout naturel, en effet, que cette habitude, fort poétique, d'interrompre le silence de la nuit ou d'annoncer le jour par des chants frappât l'imagination, qu'on cherchât à utiliser dans la poésie un personnage réel en faisant de lui l'interprète des sentiments que l'on voulait exprimer : si on plaçait dans sa bouche, en dénaturant à peine le sens des mots qu'il devait prononcer souvent en temps de guerre, un appel à la vigilance en face d'ennemis tout proches, on avait une aube militaire ; si l'on donnait à ses paroles un tour mystique, si on en faisait une exhortation à se bien garder contre les ennemis de l'âme, on avait une aube religieuse. La première de ces variétés est représentée dans la « *Chanson des soldats de Modène* »[1], où un soldat en sentinelle exhorte ses compagnons à veiller à la sécurité de la ville :

O tu qui servas armis ista mœnia,
Noli dormire, moneo, sed vigila ;
Dum Hector vigil exstitit in Troja,
Non eam cepit fraudulenta Græcia...[2].

1. Du Méril : *Poésies populaires latines antérieures au XIIe siècle*, p. 268.
2. Comme on le voit par cet extrait, comme on le verrait mieux par le reste de la pièce, il est téméraire de considérer cette pièce comme un des « premiers essais de la littérature des camps » (Du Méril, *loc. cit.*). Peut-être une pièce populaire a-t-elle été utilisée par notre poète, mais celui-ci n'était pas proprement du peuple ; ce devait être quelque rhéteur qui a usé et même abusé ici de la connaissance qu'il avait de l'antiquité.

On trouve peut-être une trace de la seconde dans l'aube bilingue récemment découverte et publiée par M. J. Schmidt[1], que nous demandons la permission de reproduire ici :

Phebi claro nondum orto jubare,
fert Aurora lumen terris tenue;
spiculator pigris clamat : « Surgite! »
L'alba par umet mar atra sol
Poy pas abigil miraclar tenebras.

En incautos ostium insidie
torpentesque gliscunt intercipere;
quos suadet preco clamat (clamans?) surgere :
L'alba par umet mar atra sol
Poy pas abigil miraclar tenebras.

Ab Arcturo disgregatur Aquilo;
poli suos condunt astra radios,
orienti tenditur Septentrio.
L'alba par umet mar atra sol
Poy pas abigil [miraclar tenebras].

Le sens précis de la pièce est difficile à déterminer : il peut s'y agir d'une ville assiégée que les ennemis cherchent à surprendre, d'amants qui veulent se dérober aux regards indiscrets[2], ou enfin elle n'est peut-être qu'une allégorie pieuse[3]. Les deux dernières interprétations surtout nous paraissent très soutenables : le début de la seconde strophe rappelle assez cette image du démon, qui, « pareil au lion dévorant », rôde sans cesse autour de l'homme et profite du sommeil du corps pour tendre des embûches à l'âme.

1. Höpner's und Zacher's, *Zeitschrift fur deutsche Philologie*, tome XII (1881), p. 333-341. La pièce se trouve à Rome, dans un ms. du x[e] siècle (*Vat. Reg.* 1462).
2. C'est l'opinion de M. J. Schmidt (*loc. cit.*).
3. C'est ce que pense M. Laistner (*Germania*, XXVI, 1881, p. 415-420). Quant à M. Stengel, il refuse d'y voir une aube amoureuse, ce qui est bizarre, car cette pièce paraît avoir influé beaucoup sur la formation de son système exposé plus haut (V. *Literaturblatt fur deutsche und rom. Phil.* III, 37, et *Miscell. Caix-Canello*, p. 8). V. surtout l'étude très approfondie, mais trop affirmative, de M. P. Rajna (*Studj di filol. romanza*, IV, 67).

D'autre part, ces paresseux, qui s'oublient dans le sommeil, — et qui seraient sans doute plus vigilants, si c'étaient des soldats sérieusement menacés, — ne sont-ils pas des amants? Les ennemis qui les guettent font penser aux « losengiers » si redoutés de nos poètes; enfin ce « spiculator » est précisément le personnage le plus caractéristique de l'aube amoureuse. Cependant le texte est trop obscur pour que nous soutenions une quelconque des interprétations possibles.

Le chant du veilleur, détourné vers différentes applications, a donc dû former un genre déterminé : il y a une circonstance qui a pu aider à son développement. Depuis longtemps, l'Eglise avait consacré l'usage d'hymnes du matin, où il était tout naturel que le poète, après avoir décrit le lever du soleil, exhortât les fidèles à remercier le Dieu qui, en ramenant la lumière, dissipe, avec les ténèbres, les diaboliques embûches qu'elles recouvrent, et à consacrer à la piété la journée qui commence. Les pièces de ce genre ont dû se multiplier sous l'influence de « ce symbolisme mystique qui donne un commentaire moral, une exégèse allégorique de la nature : comparaison de Jésus et de la lumière, de la nuit et du péché, actions de grâces au Christ qui se lève dans l'âme comme l'aurore dans le ciel et en même temps qu'elle[1]... » Mais, dans les hymnes chrétiennes, ce n'est pas naturellement par le cri d'un veilleur que le jour est annoncé[2], c'est par le chant des oiseaux ou du coq : quelques strophes présentent des

1. A. Puech, *Prudence*, p. 83. — On trouve tous ces thèmes dans saint Ambroise : *Æterne rerum Conditor; — Splendor paternæ gloriæ; — Consors paterni luminis; — Summæ Deus clementiæ; — Tu Trinitatis unitas; — Fulgentis auctor ætheris*, etc. (V. Migne, *Patrol. lat.* XVI, col. 1409 sq. — XVII. col. 1171-1222): et Prudence : *Ad Gallicinium; — Hymnus matutinus*, etc. (Migne, LIX, col. 775 et 785).

2. On pourrait le trouver à la rigueur dans cette strophe qui n'est pas très claire :

Præco diei jam sonat
Noctis profundæ pervigil
Nocturna lux viantibus
A nocte noctem segregans.

(*Æterne rerum conditor.*)

analogies frappantes avec certaines aubes étudiées plus haut :

Surgamus ergo strenue :
Gallus jacentes excitat,
Et somnolentos increpat,
Gallus negantes arguit.
(*Æterne rerum Conditor.*)

Vox ista qua strepunt aves
Stantes sub ipso culmine,
Paulo antequam lux emicet...
Prudence (*Ad gallic.*) [1]

II

A quelle époque les deux éléments que nous venons d'étudier séparément ont-ils été rapprochés pour former un genre unique? En d'autres termes, à quelle époque l'aube amoureuse s'est-elle ajoutée aux autres variétés du même genre? C'est ce qu'il est bien difficile de dire avec précision. Bartsch, en plaçant cette époque vers la fin du XIIe siècle, se trompait certainement, et il faut la faire remonter beaucoup plus haut. Sans doute, nous n'avons pas osé affirmer que l'aube bilingue fût une pièce amoureuse, mais elle permet au moins de fixer deux points importants; elle prouve : 1° que dès cette époque la *gaite*, le *præco* avait reçu un rôle important et que le genre populaire avait pris l'empreinte chevaleresque; 2° qu'il existait des pièces de cette sorte en langue vulgaire, puisque notre poète les a imitées dans son refrain [2].

1. Le rapprochement entre l'aube profane et quelques-unes de ces hymmes avait déjà été indiqué par M. Rajna (*loc. cit.*, p. 88).

2. Ce refrain — il est bien regrettable qu'il soit à demi inintelligible — devait être imité de fort près du refrain populaire que l'auteur avait entendu, et qui a laissé du moins une trace dans les aubes les plus courtoises (presque partout le mot *alba* termine le dernier couplet). On en retrouve les principaux traits dans une pièce très postérieure qui les empruntait peut-être elle-même à la tradition populaire : « L'alba par, — el jorn vei clar — de lonc la mar — e l'alb' el jorn par. » B. de la Sala (Bartsch, *Lesebuch*, p. 101).

Cette pièce, à notre avis, n'a pas dû précéder de beaucoup l'apparition de l'aube amoureuse : c'est vers le XIe siècle que nous constatons les premières traces d'une poésie amoureuse en langue vulgaire; or ce genre dont les éléments étaient ainsi réunis, qui était, pour ainsi dire, à fleur de terre, a dû naître l'un des premiers. En effet, les plus anciennes aubes conservées, qui sont de la fin du XIIe siècle, si arrêtées dans leur forme, supposent que le genre avait déjà parcouru une assez longue carrière.

En revanche, nous croyons pouvoir affirmer que c'est dans la France du sud que ce fait se produisit : le personnage du veilleur nous force à chercher l'origine de l'aube dans une société aristocratique, amoureuse à la fois de poésie et d'aventures galantes; or c'est au sud de la France que cette société s'est constituée d'abord, vers le XIe siècle, et peut-être plus tôt. A cette époque, au contraire, la noblesse du nord, beaucoup plus rude dans ses mœurs, n'avait guère le goût ni des divertissements poétiques, ni des aventures qui en pouvaient faire le sujet.

Aussi M. Stengel admet-il que c'est l'aube provençale qui a influé sur l'aube française, « puisque le rapport inverse paraît exclu. » Cette affirmation, bien que discrètement présentée, est peut-être encore excessive : en effet, cette influence s'est réduite à très peu de chose, comme nous allons le voir, et n'a été que fort intermittente : le genre français et le genre provençal ont pu naître indépendamment l'un de l'autre, de la fusion d'éléments analogues qui se trouvaient dans les deux pays, et ce ne serait qu'accidentellement qu'ils auraient agi l'un sur l'autre. Si l'on veut qu'ils aient une origine commune, il faut avouer du moins qu'ils se sont tout de suite séparés pour prendre une direction différente.

Remarquons d'abord que le genre français est resté plus voisin de sa source populaire; le personnage du

veilleur y est très rare et n'apparait que dans une seule des quatre aubes que nous possédons[1].

Il a eu une existence assez éphémère; après avoir été fort populaire, comme le prouvent les témoignages que nous avons réunis[2], il achevait de s'éteindre vers la fin du XII[e] siècle, au moment où on jugea les œuvres lyriques en langue vulgaire dignes d'être recueillies.

Aussi n'eut-il pas le temps de s'enfermer dans une formule étroite, comme il arrive souvent aux genres qui deviennent classiques, après avoir longtemps vécu; les exemples que nous en avons sont variés et intéressants à divers titres. Les deux premières pièces, les plus archaïques, sont placées dans la bouche de la femme : celle-ci raconte, dans l'une, comment elle alla « juant mardi » avec son ami

Toute la nuit à la lune
tant k'il ajorna,
et ke l'aloue chanta.

1. Nous en avons en effet quatre, et non deux, comme le disent Bartsch et M. Stengel. En voici l'indication :

Entre moi et mon ami (B. *Rom.*, I, 31).
Quant voi l'aube (B. *Chrest.*, 281).
Un petit devant le jor (B. *Rom.*, I, 38).
Gaite de la tor (B. *Chrest.*, 245).

Le ms. de Berne attribue la 2[e] pièce à Gace Brulé, mais on sait que les attributions de ce ms. n'ont aucune valeur. Cette pièce, d'un ton populaire et qui admet des assonances, ne saurait être de Gace.

2. Nous aurions pu les multiplier davantage; voici, par exemple, trois refrains empruntés à des aubes anciennes.

Est-il jors ? Nenil ancores.
Deus, keil pairleir d'amours fait ores.
(*Mot.*, II, 4.)

L'abe c'apeirt au jor
ki moi et vous depairt, dous amins.
(*Ibid.*)

Deus tant mal mi fait la guaite
ke dist : Sus ! or sus, or sus,
ainz que jors soit venuz.
(B. *Rom.*, III, 45, v. 18. J'adopte la leçon de la variante.)

Hé ! oiseillon du bois, léens
pour Dieu resveille-moi souvent.
(Jub. N. R., II, 249.)

et comment cet ami, ne pouvant croire à la venue si rapide du jour, refusait de la quitter. Dans l'autre, qui est purement lyrique, c'est l'amante qui maudit l'aube :

« Cant voi l'aube dou jor venir,
nulle rien ne doi tant haïr,
k'elle fait de moi departir
mon ami cui j'ain per amors.
Or ne hais rien tant com le jour,
amis, ke me depart de vous ! »

La troisième se compose essentiellement des confidences amoureuses qu'échangent deux amants ; contrairement aux habitudes du genre, l'entrevue est platonique : c'est que la dame est « enserrée » dans une haute tour au pied de laquelle l'amant est réduit à soupirer. Cette pièce a quelques traits modernes ; l'entretien amoureux est précédé d'un court début narratif, où le poète nous raconte comment il y a assisté, un matin qu'il s'était levé plus tôt que de coutume. De plus, la dame est mariée, et c'est même le mari qui fait les frais de la conversation :

« S'est drois ke jel die :
se Dieu plaist, li jalos morra,
si ravrai m'amie[1]. »

— « Amis, se vos desirrés
la mort au jalous,
si fas-je, si m'aït Dés,
cent tans plus de vous... »

La pièce est une aube, car l'héroïne congédie l'amant en voyant paraître le jour :

Biaus amis, vos en irés,
car je voi le jor....
Vostre fin cuer me lairés,
et n'aiés paor,
c'aveuc vos en porterés
la plus fine amor... »

1. Comme on le voit, chaque couplet se términe par un refrain, ce qui est encore un trait moderne. V. plus loin, ch. V. p. 117.

La dernière pièce est seule conçue selon le type provençal, ce qui ne l'empêche pas d'être fort jolie et très originale encore : elle est d'un mouvement dramatique très vif; elle nous fait assister au dialogue de deux guetteurs qui, du haut des murailles, veillent complaisamment à la sécurité d'un couple auquel ils s'intéressent :

Gaite de la tor,
gardez entor
les murs, se Deus vos voie ;
c'or sont a sejor
dame et seignor,
et larron vont en proie.
Hu et hu et hu et hu!
Je l'ai veü
la jus soz la coudroie.
Hu et hu et hu et hu!
A bien pres l'ocirroie !...

A la fin, l'amant, sortant de la « chambre coie » de sa dame, les remercie de leurs bons offices, leur fait part de sa joie, et se plaint, comme il convient, que le lever du soleil y ait mis fin :

Hu et hu et hu et hu!
Pou ai geü
en la chambre de joie.
Hu et hu! Trop m'a neü
l'aube qui me guerroie.

En Provence, le genre se fixa de bonne heure, sans aboutir cependant à une forme invariable. Nous n'en citerons comme preuve que deux pièces, anciennes et fort belles l'une et l'autre (B. *Chrest.*, p. 101) : la première, qui est anonyme, est d'un style expressif et sobre ; dans la seconde, Guiraut de Borneil, avec moins de vivacité, a bien retrouvé cependant la simplicité et la grâce de la poésie populaire. Qu'on nous permette de donner de ces deux morceaux une traduction qui n'a d'autre mérite que d'être à peu près littérale, et de reproduire, aussi exactement que possible, le rythme de l'original :

Là-bas, dans le verger, sous l'aubépine en fleur,
La dame tient l'amant enlacé sur son cœur,
Et tremble, en attendant le signal du guetteur :
Hélas! hélas! aube, tu viens trop tôt!

« Dieu, si tu le voulais, l'aube ne viendrait pas!
Toujours mon doux ami resterait dans mes bras;
Guetteur, ferme les yeux au jour qui point là-bas!
Hélas!...

Encore, doux ami! Pressez-moi contre vous
Pendant que les oiseaux chantent autour de nous;
Il est bon de s'aimer en dépit du jaloux.
Hélas!...

Une dernière fois renouvelons nos jeux,
Au doux chant des oiseaux, sous les bosquets ombreux,
Jusqu'au cri du guetteur, gardien des amoureux.
Hélas!...

La brise du matin effleure notre couche.
Je bois ton souffle, ami, dans le vent qui te touche;
Comme un rayon de miel il est doux à ma bouche.
Hélas!... »

— La dame est gracieuse, avenante, et si belle
Que souvent, pour la voir, quand on passe près d'elle,
On s'arrête. En son cœur vit un amour fidèle.
Hélas!...

(*En un vergier*. B, *Chrest. pr.*, p. 101.)

« Roi glorieux, roi de toute clarté,
Dieu tout-puissant, j'implore ta bonté!
A mon ami prête une aide fidèle;
Hier au soir il m'a quitté pour elle,
Et je vois poindre l'aube.

Beau compagnon, vous dormez trop longtemps,
Réveillez-vous, ami, je vous attends,
Car du matin je vois l'étoile accrue
A l'orient : je l'ai bien reconnue,
Et je vois...

Beau compagnon que j'appelle en chantant,
Ne dormez plus, car voici qu'on entend
L'oiseau cherchant le jour par le bocage,
Et du jaloux je crains pour vous la rage,
Car je vois...

« Beau compagnon, le soleil a blanchi
Votre fenêtre, et vous rappelle aussi ;
Vous le voyez, fidèle est mon message ;
C'est pour vous seul que je crains le dommage,
Car je vois...

Beau compagnon, j'ai veillé loin de vous
Toute la nuit, et j'ai fait à genoux
A Jésus-Christ une prière ardente,
Pour vous revoir à l'aube renaissante,
Et je vois...

Beau compagnon, vous qui m'aviez tant dit,
Sur le perron, de veiller sans répit,
Voici pourtant qu'oubliant qui vous aime,
Vous dédaignez ma chanson et moi-même ;
Et je vois... »

— « Je suis si bien, ami, que je voudrais
Que le soleil ne se levât jamais !
Le plus beau corps qui soit né d'une mère
Est dans mes bras, et je ne m'émeus guère
Du jaloux ni de l'aube. »

(*Reis glorios*, B. *Chrest. pr.*, p. 101.)

Ce genre, bien qu'il ne soit représenté que par un assez petit nombre de pièces, a été longtemps cultivé en Provence. Il l'était encore à la fin du XIIIe siècle par Guiraut Riquier ; mais on sait que Guiraut Riquier est un esprit ingénieux, original, curieux de toutes les nouveautés, et même de celles qui consistent dans le rajeunissement de formes vieillies et à demi oubliées. Aussi sa tentative ne prouve rien pour la vogue du genre ; au contraire. Ce qui montre qu'il commençait déjà à paraître suranné à la fin du XIIe siècle, c'est que, dès cette époque, certains poètes essayaient de le renouveler en en faisant des applications morales et religieuses, ignorant évidemment qu'en cela ils le rapprochaient de ses formes les plus anciennes ; d'autres se bornaient à lui emprunter son refrain qu'ils ajoutaient à une chanson ordinaire. Plusieurs pièces, étudiées par Bartsch et M. Stengel, n'ont de l'*alba* que le nom ; déja Folquet de Marseille faisait cette tentative ;

dans sa pièce *Vers Dieus* (R. IV, 399), le jour dont il annonce la venue est un jour tout spirituel qui doit éclairer les âmes : le refrain seul rappelle l'ancien genre, et il est peut-être emprunté à quelque aube profane :

La nueg vai el jorns ve
ab clar temps e sere,
e l'alba nos rete,
ans ve belh'e complia[1].

La pièce de P. Espanhol *Ar levatz* (*Zeitsch. f. rom. Ph.* X, 160) repose sur la même comparaison. Celles de Guillaume d'Autpoul (*Esperansa*, R. IV, 473) et de Bernart de Venzenac (*Lo paire*, R. IV, 432) font simplement suivre chacun de leurs couplets du mot *alba*. La pièce de Guiraut Riquier (*Qui vuelha*, M. W. IV, 98) est purement religieuse, et celle qu'a récemment publiée M. Suchier (*Denkmæler*, p. 318) purement didactique. — Ailleurs la situation décrite par le poète n'a qu'un rapport très éloigné avec l'aube. Uc de la Bacalaria (*Per grazir*, R. III, 342), et Guiraut Riquier (*Ab plazen*, R. III, 461), dans des pièces d'ailleurs joliment versifiées, se représentent éveillés par les soucis amoureux, et attendant l'aube avec impatience :

Dieus, qual enueg
mi fai la nueg !
Per qu'ieu dezir l'alba,

dit le refrain de la première. Guiraut Riquier a même trouvé ingénieux de traiter la situation inverse : dans une pièce qu'il intitule *Serena* (écrite en 1263 ; *Ad un fin aman*, B. *Chr.*, 282), il représente un amant à qui sa maîtresse a donné un rendez-vous pour le soir, et qui se consume en attendant la fin du jour : « Il avait grand

1. M. Stengel propose pour ce vers une correction tout à fait inutile : il veut lire : *ans la vei be complia.* — *Ve* (venit) est très clair et très satisfaisant.

peur de ne pouvoir arriver vivant au soir, et il disait en soupirant :

> « *Jorns, ben creyssetz a mon dan,*
> *el sers*
> *auci m'e sos loncs espers.* »

M. Stengel considère cette pièce comme le spécimen unique d'un genre ancien; il nous semble plus naturel de n'y voir qu'une fantaisie tout individuelle.

En résumé, l'aube amoureuse, telle que nous l'avons définie au début de ce chapitre, avec ce personnage conventionnel du veilleur, a dû naître dans la société aristocratique de la Provence; elle a été transportée au nord, comme le prouvent certains refrains (B. *Rom.*, III, 45, v. 18). Mais d'autres formes plus simples y existent aussi, soit qu'elles y aient germé spontanément des mêmes éléments, soit qu'il n'y ait là qu'un reflet de formes provençales plus archaïques. C'est précisément de ces formes plus simples que nous avons conservé quelques spécimens qui nous permettent de remonter assez près de la poésie purement populaire.

CHAPITRE IV

LA CHANSON DRAMATIQUE

I

L'aube, au moins telle qu'elle existe dans les textes, se laisse difficilement ramener à un monologue, nous venons de le constater; ce genre, par sa nature même, comportant la présence de deux personnages, il n'y a rien d'étonnant à ce que, dès une haute antiquité, on ait établi entre eux un dialogue. Pourquoi l'un eût-il accaparé toute l'attention, tandis que l'autre eût été condamné au rôle ingrat de personnage éternellement muet? — Il n'en est pas de même de toute une catégorie de pièces que nous allons étudier; ce sont celles auxquelles M. Grœber a donné le non de *Sons d'amour*, et qu'il nous paraît préférable d'appeler *Chansons dramatiques* : en effet, elles ne sont pas censées prononcées par le poète, mais par un ou plusieurs personnages étrangers à lui, dans des circonstances auxquelles il se mêle plus ou moins.

Ces circonstances ne sont pas variées : il s'agit presque toujours, comme nous l'avons dit plus haut dans l'analyse que nous avons donnée de quelques-unes de ces pièces (p. 6 sq.), d'une femme qui exhale son mépris ou sa haine contre son mari, ou accueille plus ou moins favorablement les propositions galantes d'un chevalier, qui, ordinairement, n'est autre que le poète lui-même. A première vue, ces pièces se distinguent à peine de la pastou-

relle; aussi se comprend-il que M. Grœber y ait cherché l'origine de celle-ci; il y a pourtant une différence capitale entre la pastourelle et la chanson dramatique : l'une, étant essentiellement un débat, est toujours dialoguée; l'autre, au contraire, peut et doit être ramenée à un monologue.

Les genres que nous avons étudiés jusqu'ici étaient formés d'éléments très divers que nous avons dû isoler soigneusement; il était alors naturel d'aller des formes les plus complexes aux plus simples. Quant à celui que nous abordons, il s'analyse, pour ainsi dire, de lui-même. et nous n'insisterons pas; les exemples allégués suffiront à démontrer que c'est bien un monologue qui est le noyau de chaque pièce; le lecteur, une fois prévenu, n'aura pas de peine à le dégager des épisodes divers qui l'entourent sans parvenir à le masquer tout à fait.

On trouvera peut-être étrange que ce monologue soit toujours celui d'une femme mal mariée; mais il n'en était pas ainsi à l'origine; nous verrons que les monologues de femmes étaient assez variés et placés souvent dans la bouche de jeunes filles. Nous en avons même conservé quelques-uns de cette sorte dont il sera parlé plus tard (Deuxième partie, ch. I).

Si le monologue de la mal mariée est le fond et l'origine de nos chansons dramatiques, on doit s'attendre à le trouver isolé. Il n'y aurait rien d'étonnant à ce que cette forme élémentaire ne fût pas représentée dans les textes; elle l'est cependant par des spécimens extrêmement peu nombreux et dus sans doute à la fantaisie de quelques poètes s'exerçant sur des genres à peu près disparus à leur époque. Ces petites pièces, si l'on admet une fois la complète insouciance des conventions sociales, la parfaite impudeur qui semblent être de leur essence, sont presque toutes charmantes de grâce pimpante et narquoise :

Cuide il por son avoir
mettre en prison cuer joli?

Nenil voir, il n'a pouoir
que soie du tout a lui :
es m'amor a il failli...

(No 2045. Tarbé, *Ch.*, p. 41.)

Soufrés mari, et si ne vos anuit,
demain m'arés et mes amis anuit.

Je vous deffenc k'un seul mot n'en parlés :
soufrés, maris, et si ne vous mouvés.
La nuis est courte, a par mains me rarés,
qant mes amis ara fait sen deduit.

Soufrés, maris, etc. (B. *Rom.*, I, 22.)

C'est le vilain, naturellement, qui fait les frais de toute cette poésie : elle n'existerait pas plus sans lui que la comédie italienne sans Sganarelle et Pantalon :

Vilains, cuidiez vos tout avoir,
et belle dame et grant avoir ?
Vos avereiz la hairt ou col
et mes amins lai joie.

Dieus, j'ai a cuer les jolis malz ;
coment en guariroie ?

(B. *Rom.*, I, 25, 15.)

Les exemples de cette forme primitive sont encore moins nombreux en provençal qu'en français ; il ne s'en trouve que deux (publiés par Bartsch, *Chrest.*, p. 245, et *Zeitsch. f. rom. Ph.*, IV, 503). Voici la traduction de l'une de ces pièces :

Je suis jolie et pourtant je soupire,
Car mon mari n'est pas celui que je désire !

Je vais, si vous voulez, vous expliquer la chose :
Je suis tendre et jeunette, et fraîche comme rose,
Mais pauvre ! Ah j'aimerais un mari moins morose,
Qui le jour et la nuit voulût jouer et rire !

Me maudisse Jésus si je fais un amant !
Le pauvre homme ! A l'aimer je pense vaguement ;
Mais dès que je le vois, le dégoût me reprend.
« O mort, à mon secours, dis-je, et viens me l'occire ! »

Pourtant, quand je le veux, tout mon chagrin s'envole.
Si mon jeune amoureux, conservant sa parole...
Voilà le bel espoir qui souvent me console.
Mais je le vois si peu! Je pleure et le désire.

Or voici le parti le plus sage, je croi :
Puisque mon bel ami n'aime toujours que moi,
C'en est fait, bel ami, je m'abandonne à toi.
Voilà le bel espoir que je voulais vous dire.

Sur un air tout nouveau cette ballade est faite.
Ballade, prends ton vol, et qu'on te fasse fête,
Et que, par tout pays, la plus sage soit prête
A chanter mon ami que j'adore et désire.

On le voit : c'est la même grâce mutine et souriante, la même inconscience dans l'immoralité, qui serait monstrueuse si elle était autre chose qu'un jeu. Si on considère le grand développement que ce genre, un peu modifié, a pris en français, les traces presque insaisissables qu'il a laissées en provençal, on est tenté de le regarder comme un emprunt fait par le midi au nord : il ne serait nullement impossible que ces deux textes, qui paraissent assez modernes, fussent imités de quelques pièces françaises, peut-être populaires. Nous ne le pensons pas, et nous croyons que cette opinion pourra être considérée comme démontrée si nous prouvons que le genre est en Provence au moins aussi ancien qu'en France, et qu'il est loin d'être purement populaire.

D'abord il y a un texte provençal d'une couleur archaïque très marquée qui n'a pu venir du nord, et qui, s'il n'est pas exactement une chanson de mal mariée, suppose une atmosphère poétique fort analogue à celle où se meuvent les pièces françaises : c'est la fameuse ronde « *A l'entrada del tems clar* », tant de fois publiée déjà[1]. Cette « reine amoureuse », une reine de mai sans doute, qui

N'a sonh de vieillart,
mais d'un leugier bachalar
qui *la* sapcha solaçar,

1. Bartsch, *Chr. prov.*, p. 111, etc.

n'est pas essentiellement différente de nos tendres et impertinentes héroïnes. Nous avons seulement ici un tableau, un récit, au lieu d'un monologue.

Cependant nous ne parlerions pas de cette pièce si elle ne nous paraissait être le type de tout un genre qui a dû être fort cultivé; il se rattachait, en effet, à une fête traditionnelle dès le moyen âge, et dont la périodicité devait provoquer une production poétique très abondante; nous voulons parler de ces *fêtes de mai*, où le principal divertissement était la danse aux chansons [1]. Il est évident, à notre avis, que la ballade précédente a été composée à l'occasion de l'une de ces fêtes [2]. Un précieux passage du roman de *Flamenca* nous donne de curieux renseignements sur la façon dont elles étaient célébrées au midi de la France vers le milieu du XIIIe siècle : les jeunes filles, y lisons-nous, « avant de faire enlever les mais plantés la veille », chantent des devinettes et des chansons, appelées *Kalendas mayas* [3]. L'auteur nous cite même

1. Les *fêtes de mai* sont encore aujourd'hui célébrées en maint endroit le dernier jour d'avril et le premier jour de mai; voici le plus souvent enquoi elles consistent : presque partout, les jeunes gens vont déposer des bouquets ou planter des *mais* à la porte de la jeune fille qu'ils courtisent; ou bien ils portent comme en triomphe un arbre qu'ils vont planter à un endroit déterminé, où l'on se réunit ensuite pour danser; c'est surtout par des danses en effet que la fête est marquée. — Les jeunes filles, de leur côté, se choisissent une *reine* qui règle leurs divertissements ou qui les conduit de porte en porte, où elles quêtent de menus présents. (Dans certains pays, ces quêtes, ou *guillonées*, ont lieu à d'autres époques de l'année.) Sur les fêtes de mai en France et en Italie, et leur origine probablement païenne, voir quelques pages fort instructives de M. de Puymaigre (*P. M.*, I, 217 sq.); ajouter les références suivantes à celles qu'il indique : Vekerlin (sic) : *Les chansons du printemps et de l'été*, Paris 1869; Champfleury, p. 110; D. Arbaud, II, 142 (*li farai planta'n mai*, etc.); Bujeaud, I, 280; Bladé, *Gasc.*, II, p. XII et 229; Fleury, 223, et en général les recueils de poésies populaires. — Sur les fêtes de mai dans les pays germaniques et scandinaves, J. Grimm, *D. Mythologie*, 4e édition (1876), p. 646. — Sur les reines de mai en Espagne, au commencement du XVIe siècle, et en Andalousie au XVIIe, *Rom*, VII, 243; XIII, 462.

2. Au moyen âge, les chansons à danser étaient chantées surtout à ces fêtes de mai, et souvent composées pour elles; dans le roman de *Guill. de Dôle*, un *rondet* est qualifié *premeraine*. (B. *Rom.*, 378. Cf. *ibid.*, 379.)

3. Une pièce de Rambaut de Vaqueiras commence par ces deux mots (M. *Ged.*, 970) M. P. Meyer en a publié deux couplets dans la *Bibl. de l'Éc. des Ch.*, 1869, p. 487.

une de ces chansons, qu'il a eu la malencontreuse idée de ramener au rythme de sa *nouvelle*. Or cette chanson est précisément fort analogue, ou plutôt identique, par le sujet, à celles dont nous avons parlé plus haut :

... Bella dona ben aia
que non fai languir son amic,
ni non tem gelos ni castic
qu'il non an a son cavallier
em bosc, em prat o en vergier,
e dins sa cambra non lo mene,
per so que meilz ab lui s'abene,
el gilos lassa daus l'esponda,
e, si parla, qu'il li responda :
« Non sonetz mot, faitz vos en lai,
qu'entre mos bracs mos amics jai [1]. »
Kalenda Maya !

(Raynouard, *Lex. rom.* I, p. 27. — P. Meyer, *Flamenca,* v. 3244 ; cf. p. 334 et v. 2684 sq.)

Mais, nous dira-t-on, si ce texte prouve que ces sortes de chansons étaient traditionnelles au moyen âge dans le midi de la France, il ne prouve pas moins qu'elles y étaient populaires et devaient, par conséquent, se retrouver au nord. Nous sommes loin d'en être sûr : il peut se faire, en effet, qu'il y ait ici une influence de la poésie savante sur la poésie populaire, que la chanson de mal mariée, *devenue* populaire dans les provinces méridionales, ne l'ait pas *toujours* été, ni là, ni ailleurs. Les thèmes d'origine vraiment populaire existent encore aujourd'hui dans la poésie du peuple ; or, celui-là ne s'y retrouve pas, tel au moins que les textes précédents nous le font connaître. Sans doute, il y a aujourd'hui encore des chansons populaires, et assez nombreuses, sur les mariages mal assortis, mais elles sont satiriques [2], non, comme celles

1. Ces deux vers offrent une ressemblance frappante avec une des pièces françaises (B. *Rom.*, I, 22) citées plus haut.

2. C'est souvent par des symboles que s'exprime l'intention satirique ; les nombreuses chansons sur des noces d'animaux devaient être, à l'origine, des allégories raillant quelque union misérable ou ridicule. V. *les Noces du pa-*

dont nous parlons, immorales et cyniques de parti pris; elles distribuent le ridicule avec plus d'impartialité et le répartissent également entre le mari, la femme et les « gens de la noce »; mais le mari n'est pas bafoué par cette seule raison qu'il est le mari [1], Ce thème peut donc être populaire par ses lointaines origines; mais qui ne voit qu'il doit les traits sous lesquels nous venons de le faire voir à cette poésie courtoise qui, ne comprenant, ne célébrant que l'amour adressé aux femmes mariées, devait ériger en dogme le mépris du mari?

Nous sommes ici plongés en pleine convention; or, si la poésie populaire a un mérite, c'est celui de la sincérité : nous sommes donc à cent lieues d'une poésie vraiment, authentiquement populaire. — Mais, enfin, nous dira-t-on, ces pièces étaient chantées par des femmes du peuple, comme le prouvent la *Balada* et le passage de *Flamenca* — Ces deux textes nous prouvent simplement que la poésie courtoise, ou du moins cette partie de la poésie courtoise avait pénétré jusque dans le peuple. En Italie, il n'y avait pas au moyen âge, il n'y a jamais eu une barrière infranchissable entre la poésie savante et la poésie populaire : ce sont deux courants qui mêlent sans cesse leurs flots. Il en était de même en Provence au XIIe et XIIIe siècles : l'intelligence du peuple n'y était pas moins ouverte aux choses de l'art qu'en Italie; sa conditon sociale y était aussi douce, ses relations avec le monde aristocratique aussi faciles. Si Dante était compris même des plus illettrés parmi ses contemporains, si des fragments de son *Canzoniere* ont passé et vivent encore aujourd'hui dans la poésie populaire de son pays [2], n'oublions pas que Guiraut de Borneil voulait que ses vers fussent compris et chantés même

pillon : D. Arbaud, I, 195; Bujeaud, I, 28; de Puymaigre, *P. M.* II, 79 (référ.).

1. Ces idées seront développées plus utilement ailleurs : V. IIe partie, ch. I.

2. De Puymaigre, *Folklore*, p. 50.

par les femmes qui vont puiser de l'eau à la fontaine[1]. Ne nous hâtons donc pas de proclamer l'origine populaire d'un thème manifestement assez éloigné de la réalité, et qui est trop bien d'accord avec les théories courtoises pour n'avoir rien à faire avec elles.

II

Ce n'est pas autre chose que ce thème de la mal mariée que nous trouvons dans la plupart de ces pièces que Bartsch a rangées à tort parmi les romances, et pour lesquelles M. Grœber a créé une catégorie spéciale.

Du jour où la pastourelle acquit une grande vogue, on imagina d'en adapter le début à d'autres genres. Peut-être voulait-on ainsi rajeunir des formes un peu surannées, et dont la mode commençait à se retirer. Il faut d'autant moins s'étonner que l'auteur ait jugé bon de s'attribuer un rôle ici, comme dans la pastourelle, que le caractère tout subjectif de la poésie courtoise avait dû accoutumer les poètes à se mettre continuellement en scène. Il y a un grand nombre de pièces où la soudure est visible entre les deux parties, où chacune a gardé son indépendance ; ainsi, un poète anonyme nous dit (B. *Rom.*, I, 51) qu'un jour où il se promenait en songeant à une chanson qu'il composait, il rencontra

Dame soupirant
et criant
a haus cris...

Puis tout le reste de la pièce est placé dans la bouche de la dame; le poète est oublié; il ne reparaît même pas à la fin pour conclure d'une façon quelconque. On voit combien ce début est adventice et tient peu au reste de

1. Guiraud de Borneil : *A penas sai* (*Lex. rom.* I, 377).

l'œuvre, dans laquelle il occupe, du reste, une place bien modeste.

De même, Colin de Champeaus nous raconte (*ibid* , I, 72) qu'un jour qu'il allait

deduisant fors d'Angiers,

il rencontra une dame « a cuer verai » et « cors ranvoisi » à qui il cède immédiatement la parole, et qui en profite pour maudire le « vilain failli », et regretter « son tres dous ami »; l'auteur reparaît bien à la fin pour prononcer une maxime :

Il n'est deduis ne cenbiaus
fors que d'avoir cuers loiaus :
ce dit Colins de Chanpiaus...

mais, en somme, il reste tout à fait étranger à la pièce [1].

On voit les lieux communs de la pastourelle gagner peu à peu du terrain et le poète se donner un rôle plus étendu; cependant il est généralement plus réservé ici que dans la pastourelle. Il suppose ordinairement, en effet, que la femme dont il peint les douleurs est une damoiselle [2] qui a été forcée de se mésallier; il juge à propos d'user avec elle de quelques égards et de lui attribuer des délicatesses, bien relatives cependant, dignes de sa condition : quand elle se trouve déjà pourvue d'ami, elle résiste vertueusement aux sollicitations du poète, qui n'insiste pas (I, 46; 50; 70). Parfois, il est vrai, celui-ci porte complètement ici les habitudes du genre qu'il imite et il traite les dames en question comme il ferait de simples bergères (I, 44; 52; 64; 69). Quelquefois enfin, toujours comme dans la pastourelle, il se borne à dé-

1. Cf. I, 39; 43; 65; 68. Quelquefois même le poète ne paraît pas; il se borne à encadrer la plainte de son héroïne dans un petit tableau qu'il esquisse en quelques vers au début ou à la fin de la pièce. (I, 33; 34.)

2. Dans I, 46, 13, il s'agit même de la

« Fille au seignor d'un chastel ».

crire des scènes diverses, où le personnage de la mal mariée n'occupe même pas toujours une place ; ainsi Moniot d'Arras (I, 63) assiste aux ébats d'un chevalier et d'une damoiselle qui essaient d'adoucir ses peines par de consolants discours, et Colin Muset (I,73) raconte comment, pour avoir « viellé » devant une « dancele avenant et mult bele », il a été récompensé, d'un baiser d'abord, et ensuite de « maint bon morsel, — et de bon vin froit à son gré.» On le voit, nous sommes ici très loin du thème primitif.

On peut appliquer à ces pièces ce que nous avons dit de la pastourelle : si leur sujet est peu varié, elles nous offrent en abondance de charmants détails : toutes ces mal mariées, si peu différentes l'une de l'autre, parlent au moins une langue pleine de saveur, très variée dans ses tours, et les entraves du rythme le plus compliqué ne lui enlèvent rien de son vif et gracieux naturel :

Pour quoi me va chastoiant
ne blasmant
mes maris ?
Se plus me va corrouçant
ne tençant
li chétis,
li biaus, li blons, li jolis
si m'avra :
li jalous
enuious
de corrous
morra,
et li dous
savourous
amourous
m'avra.

(I, 51.)

D'autres poètes, voulant également donner une allure animée à la pièce, y introduisirent ce mari, dont il était si souvent question dans le monologue de la mal mariée, et ils se représentèrent comme assistant à la scène ; mais ils

n'y jouent absolument aucun rôle, et la chanson, qui s'annonçait comme narrative, est purement dramatique.

Comme on le pense bien, ces morceaux diffèrent peu de ceux que nous venons d'examiner : la mal mariée répète à la face de son époux ce qu'elle disait de lui par derrière; il semble même que la présence du « vilain » exaspère ses rancunes et son langage :

Se li ait dit :
« vilains floris, »
la dame simple et coie,
« j'ai bel amin
coente et joli,
a cui mes cuers s'otroie.
Ne soiés de moi jalous,
maix aleis votre voie,
car per Deu vos sereis cous,
por riens ne m'en tenroie!
(I, 35, 5.)

.... « Mes maris n'estes vos mie,
mauvais vilains rasoutés;
vos me ronchiés lés l'oïe
cant je dor lés vos costés,
et si ne me faites mie
le jeu d'amors a mon gré. »
(I, 41, 39.)

Que peut faire le malheureux mari, dont le rôle est toujours, du reste, passablement effacé, devant des déclarations aussi décisives? Quelquefois ils se borne à de paternels conseils :

« C'est grans folors
et desonors,
dame, ke m'aveis dite. »
(I, 35.

Mais, plus souvent, il menace l'infidèle de la punir dans sa coquetterie, de lui donner « mauvaise robe » et « livraison petite » (I, 35) [1] :

1 Cf. I, 41, 34,

« Je t'esmovrai si grant riote,
fait li vilains, prochiennement,
ne te lairai sorcot ne cote,
aler te ferai povrement.
N'avereis cote qui te crote
saiches tu bien certainnement.

(I, 42, 7.)

Enfin la patience lui échappe quelquefois tout à fait, ce qui, il faut bien l'avouer, se comprend un peu :

Li vilains, cui pas n'agrée,
la ramposne, si li dit :
« Pace avant ! » grande pamée
li donait...

(I, 45, 26.)

Mais le résultat est le même, et on le renvoie invariablement « se reposer » et « seoir sur sa selle » (I, 35, 27)[1].

Il y a pourtant une pièce de ce genre où le style est moins brutal, où circule même une ironie assez affinée : l'auteur a, ce qui est rare, choisi des bergers comme personnages (II, 27) :

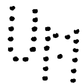
Li bergiers la belle voloit baisier,
et elle l'an fist molt tres grant dongier
car de cuer ne l'amoit mie...
« Certes, ce poise mi, »
dist la douce criature a halte vois,
« Honis soit maris ki dure plus d'un mois ! »

« — D'un mois, bergerete, » dist li pastors,
« ceste chansonete me fait iros.
Trop estes estrainge vers moi toz jors »...
— « Vadelaridondeu, s'amors ne mi laisse durer ! »

— « Durer, Jehennette », dist li jalos,
« Folle enuiosete, qui amés vos ? »
La bergiere dist : « Biau sire, vos ! »
— « Tu mans, garselete !... »

(II, 27, *passim.*)

1. Cf. une pièce analogue publiée par M. de la Villemarqué (*Arch. des Miss.*, V, 100), d'après le ms. Douce, 138. Le poète assiste à un dialogue entre une femme et son mari.



L'habitude de trouver des femmes mises en scène dans les genres populaires ou les imitations qui en avaient été faites, conduisit nos poètes à placer dans la bouche de personnages féminins des chansons d'un tour et d'un style purement courtois. On pourrait se demander si ces chansons n'ont pas été réellement composées par des femmes. L'hypothèse, à la vérité, n'a rien d'invraisemblable; cependant nous ne le croyons pas; s'il y a eu au nord des femmes poètes, elles ont été très rares[1], et les pièces qu'on attribue à quelques-unes sont certainement apocryphes; parmi ces pièces, il y en a un certain nombre, au contraire, qui appartiennent à des poètes connus; enfin, on se figure difficilement que des femmes aient abdiqué aussi complètement leur personnalité en prenant la plume. Si ces chansons étaient dues à des femmes on y trouverait sans doute un accent plus tendre, plus ému, plus de discrétion surtout et quelque ombre de pudeur féminine; il n'en est rien. Si quelques-unes d'entre elles, comme la plupart de celles qui sont anciennes, ont de la vivacité et de la simplicité, aucune ne se distingue, par le ton ou les sentiments, des chansons dues aux poètes de profession. Nos trouvères n'ont nullement essayé de tracer la psychologie de l'amour dans le cœur de la femme; le changement qu'ils ont fait

1. Nous n'en connaissons que trois : la dame du Fayel, la duchesse de Lorraine, et la « belle Doette de Troyes ». La première est un personnage de roman auquel un des scribes du ms. de Berne a jugé bon de faire honneur d'une chanson (V. *Hist. Litt.*, XXVIII, p. 373.) — Il en est de même de la « belle Doette de Troyes » qui, dans *Guillaume de Dôle* (f° 92; B. *Rom.* II, 121 et p. 379), chante une chanson; mais il n'y est nullement dit qu'elle l'avait composée elle-même (les pièces chantées par les personnages sont au contraire en général de trouvères connus, tels que Gace Brulé, le châtelain de Coucy, etc.). — Quant à la duchesse de Lorraine, on l'a identifiée, sans aucun motif plausible, avec Gertrude, qui, après avoir été l'épouse de Thibaut Ier de Lorraine, fut un instant celle de Thibaut IV de Champagne, et avec Marguerite, fille de celui-ci, qui devint la femme de Ferri de Lorraine (*Hist. Litt.*, XXIII, 558). Il est possible qu'une duchesse de Lorraine ait composé des chansons, mais fort douteux qu'il faille lui attribuer celles que le seul ms. de Berne met sous son nom (n°s 1640, 1995), et dont l'une, fort immodeste d'ailleurs, est, selon le ms. Pb11, du Chapelain de Laon.

subir à leurs formules a été purement grammatical; ils se sont bornés à mettre au féminin certaines expressions en développant les situations qui leur étaient familières. Comme c'étaient des déclarations qu'ils étaient le plus habitués à composer, soit pour leur compte, soit pour celui d'autrui, ils ont surtout prêté à leurs héroïnes des déclarations, qui sont aussi ardentes, aussi respectueuses, aussi peu réservées que les leurs :

Bien m'est quant puiz ochoison controuver
por quoi g'i puisse aler, c'on ne m'i voie,
a mon ami conseillier et parler ;
et quant g'i sui, partir ne m'en voudroie.
(No 810. Moniot d'Arras, *Inéd.*, Pb3 188.)[1].

Comme ils s'étaient souvent représentés eux-mêmes consumés d'un amour sans espoir, ils nous ont montré des dames qui aiment sans être payées de retour[2] :

De ceu me plaing ke m'ait traïe;
s'en ai trop grant duel acoilli,
quant je ke seux loiaul amie,
ne truis amor en mon amin.
Je fui aincois de li baissie,
se le fix de m'amor saixi ;
maix teilz baixe ki n'enme mie;
baixier ont maint amant traït.
(1937. Wack., p. 12.)

Quelques-uns ont cependant introduit dans ce thème une légère variante : la dame que l'un d'eux met en scène[3] a découragé par ses rigueurs un ami qui a fini par

1. Voir toute la pièce imprimée à la fin du volume, p. 496.
2. Il y a là aussi probablement l'influence d'un genre populaire que nous étudierons bientôt, la chanson de la fille sans amant.
3. 1934 : *Arch.*, XLIII, 307.
Même sujet dans :
100 : Inéd. Anon.
1640 : *Arch.*, XLIII, 293 : Duchesse de Lorraine.
498 : Inéd. : Richart de Fournival. V. à la fin du volume, p. 501.
1287 : Scheler, I, 120 : Gillebert de Berneville.
1669 : *Arch.*, XLII, 259 : Jacquemin de la Vente le Clerc.

chercher loin d'elle un autre amour : mais elle l'aime à son tour et elle connaît maintenant les tristesses d'une passion qui n'est point partagée. Cette situation, plusieurs fois traitée par nos poètes, l'a toujours été avec plus de force que de discrétion ; leurs amantes ne mettent dans leurs regrets aucune mesure, elles se veulent mal de mort d'avoir perdu par leur faute « leur ami, leur dru » ; elles jurent, s'il veut bien leur pardonner, de le satisfaire en tout. La note habituelle est donnée par ce refrain :

Qu'en dirai ?
Forssenée
fui, plus que desvée
quant le refusai.
G'en ferai
droit a son plaisir
s'il m'en daigne oïr.

(N° 100. Inéd. Pb[17], 224.)[1].

Elles regrettent d'avoir tenu tant de compte de l'opinion, elles jurent de la braver à l'avenir ; elles maudissent amèrement ces médisants qui leur ont fait tant de mal :

A touz ceus qui l'ont grevé
dont Diex si fort destinée
qu'il aient les euz crevés
les oreilles estoupées.

Elles se représentent les joies qu'elles ont perdues :

Des medissans dotoie la criée :
biaz sire Deus, basie et acolée
m'eüst il or et aveuls moi geü (*ms.* geist).

(N° 498. Inéd. Pb[12], 137.)

Ces sentiments dépassent quelquefois toute limite : la pièce de Jacquemin le Clerc n'est qu'une brutale satire contre les femmes ; celle qui est mise en scène débite

1. Voir toute cette pièce à la fin du volume, p. 499.

contre son sexe les lieux communs les moins vraisemblables ici :

Je l'ain bien tant com je doi,
selonc no(s) costume(s) ;
nos amons dou ploi dou doi,
car feme nesune
n'amait onkes de cuer vrai,
ne jai ne forlignerai.
(1669. *Arch.*, XLII, 259.)

On comprend que nos poètes aient pris plaisir à se dédommager de tant de gémissements en vain poussés, en nous montrant des femmes, autrefois cruelles, réduites à supplier à leur tour des amants insensibles; ils voulaient peut-être par là donner à leurs belles un enseignement et un conseil indirect qu'ils ne prenaient pas toujours la peine de masquer sous cette espèce d'allégorie[1]. Mais l'emploi invariable de certaines formules et l'exagération des termes nous montrent que nous n'avons affaire ici qu'à une facile transposition de lieux communs bien connus.

Une nouvelle modification de ce thème nous a valu quelques jolies pièces : le poète y suppose que la femme à laquelle il prête sa chanson est l'amante d'un chevalier parti pour la Terre Sainte[2]; elle soupire après son retour

1. Conon de Bétune, dans une pièce célèbre (nº 1574), nous parle d'un chevalier, qui n'est autre sans doute que lui-même et qui, dédaigné par sa dame tant qu'elle fut « en son bon pris », repousse à son tour et fort rudement les avances qu'elle lui fait quand elle est devenue « palle et descolorée ». Cf. deux chansons mises dans la bouche d'une femme par Adan de la Hale et Gillebert de Berneville (nºˢ 659 et 1287).

2. C'est aussi en Provence que cette situation a été peinte pour la première fois. La belle pièce de Marcabrun : « *A la fontana del vergier* » (B. *Chr.*, p. 49), qui est de 1147 et qu'on qualifie à tort de romance, est essentiellement une sorte de *planh* attribuée à une femme, une jeune fille, à ce qu'il semble, dont l'amant est parti pour la croisade. C'est par le procédé que nous venons de signaler et sous l'influence de la pastourelle que le poète se représente comme ayant assisté et pris une part — très légère du reste — à la scène qu'il décrit. Ce qui est curieux, c'est que, comme dans la plupart des chansons françaises, cette femme est représentée comme dédaignée par son amant : « Après tout, dit-elle, peu m'importe son départ, puisqu'il ne m'aimait plus ! » (*pauc mi te — que trop s'es de mi alonhatz*).

ou elle lui envoie l'ardente expression de son amour et de ses regrets[1]. La plus belle est certainement celle qui est attribuée par le ms. de Berne à la « dame du Fayel », et qui est probablement de Guyot de Dijon[2]. Il y en a une autre, attribuée à Gautier d'Espinau[3], qui a du sentiment et du naturel[4] : comme elle n'a été publiée qu'une fois et dans un recueil peu répandu[5], nous la reproduisons en appendice[6].

Tous les genres que nous avons énumérés, y compris celui que nous venons d'étudier en dernier lieu, ont donc ce trait commun qu'ils ne sont pas propres à la France du nord, qu'ils n'y sont pas nés, qu'ils ne sont pas enfin proprement populaires. On pourrait, il est vrai, nous objecter que cette dernière proposition est hasardée, et qu'en démontrant leur origine méridionale, nous n'avons pas démontré par là qu'ils ne fussent pas populaires au midi. Qu'ils se rattachent à la poésie populaire par leurs plus lointaines origines et leurs racines les plus profondes, c'est ce que nous croyons, et nous nous expliquerons là-dessus. Mais qu'ils ne soient pas populaires *dans leur forme actuelle*, c'est, ce nous semble, ce qui saute aux yeux : la date des œuvres conservées, le rythme qu'elles emploient, les sentiments qu'elles expriment, prouvent que toutes ont subi, plus ou moins, l'influence de la société courtoise.

1. C'est par une ingénieuse modification de ce genre que les poètes s'attribuent à eux-mêmes des chansons d'adieux au moment de partir pour la croisade; elles sont assez nombreuses et quelques-unes, comme celles du châtelain de Coucy et de Conon de Bétune (679; Fath, I; — 1125; Scheler, 1, 2), son fort remarquables.

2. N° 21. *Chanterai por mon corage.*

3. N° 191. Elle n'est pent-être pas de lui, car elle ne se trouve que dans un seul ms., vers la fin de la liste des chansons de Gautier d'Espinau. Cette attribution peut donc être contestée.

4. Enfin il y a un refrain qui se rapporte au même genre : « *Ahi, terre d'outre mer, vous m'avez trahie* ». (Jub. II, 235.)

5. *Journal des savants de Normandie*, 1844, p. 427. Publ. par E. du Méril.

6. Cf. un troisième texte du même genre : n° 1659; *Arch.*, XLII, 277; pièce dialoguée. (V. plus haut, ch. II, p. 59, note.)

N'est-il donc pas possible de retrouver quelque part cette poésie du peuple, qui a dû précéder celle des cours, non point dans les reflets dont elle a coloré celle-ci, mais en elle-même et dans ses manifestations directes? Nous avons examiné tous les genres où on avait jusqu'à présent espéré la rencontrer; il ne nous reste plus, pour terminer cette revue et répondre à la question, qu'à interroger un certain nombre de fragments dispersés dans d'autres œuvres et connus ordinairement sous le nom de *Refrains*.

CHAPITRE V

LES REFRAINS

I

Le refrain, comme chacun sait, consiste aujourd'hui en un ou plusieurs mots répétés après chaque couplet d'une pièce lyrique, dont la pensée s'y trouve ordinairement exprimée en raccourci[1]. Par un choix qui n'est pas à l'abri de tout reproche, puisqu'il n'était pas justifié par l'étude des faits, et pouvait prêter à la confusion, les critiques qui ont étudié notre ancienne poésie ont choisi ce même mot pour désigner de très courts morceaux, comptant ordinairement de un à quatre vers, toujours accompagnés d'une mélodie qui leur est propre. Ces morceaux sont tantôt isolés, tantôt intercalés dans d'autres œuvres ; mais, dans ce dernier cas, ce ne sont pas les mêmes qui sont répétés après chacun des couplets, dont ils sont souvent tout à fait indépendants par le sens[2].

1. Ce genre de refrain n'a pas été ignoré du moyen âge : on le trouve, par exemple, dans les romances, les *retrouanges* (ou *rotrouanges*), etc.

2. M. Raynaud a donc eu raison de distinguer, dans sa *Bibliographie*, les « chansons à refrain » (retrouanges) des « chansons avec des refrains », c'est-à-dire pourvues de refrains étrangers au texte. Il y a quelques-unes de ces dernières, une vingtaine environ, qui ont échappé à l'attention de M. Raynaud, ce qui se comprend, le refrain n'étant pas toujours facile à distinguer du couplet. Voici la liste complète (sauf erreur) des pièces comprenant des refrains étrangers : 104, 150, 227, 236, 391, 459, 548, 609, 803, 824, 839, 962, 969, 979, 987, 993, 1148, 1192, 1240, 1270, 1286, 1292, 1301, 1323, 1367, 1372, 1374, 1375, 1377, 1382, 1449, 1450, 1503, 1509, 1558, 1583, 1596, 1669, 1698, 1700, 1705, 1707, 1713, 1820, 1848 et 1854 (même pièce), 1957, 1975, 1991, 2035, 2041, 2046, 2064, 2072, 2101. — Effacer dans la liste de M. Raynaud 1010, 1096, qui sont des retrouanges, et 1361. — Ajouter à sa liste des retrouanges 310 et 1318.

C'est uniquement des refrains, pris dans ce dernier sens, que nous avons à nous occuper ici.

Quelle est d'abord l'origine du mot *refrain*, et faut-il approuver l'application qui en a été faite aux textes dont nous allons parler?

Son étymologie a été indiquée depuis longtemps par Diez (*Etym. Wœrterb.* s. v°); il se rattache à *refrangere*. Bien que *refrain* soit ancien (il se trouve dès le XIIIe siècle [1]), la forme primitive est *refrait* ou *refrai* [2]; or *refrait* est tiré directement de *refractum*, participe passé de *refrangere* pour *refringere*. Au point de vue de la forme, il n'y a donc aucune difficulté; mais le sens favorise beaucoup moins cette étymologie, d'ailleurs inattaquable : comment passer de celui de *briser* à celui de *reprendre*, *répéter*? M. Schultz a bien vu la difficulté [3]; mais il ne l'a pas résolue clairement. Nous avouons que nous nous perdons un peu dans la série assez longue des sens intermédiaires qu'il propose.

Selon M. P. Meyer, à qui nous demandons la permission de reproduire ici l'explication qu'il a donnée dans une de ses leçons du Collège de France, cette difficulté serait imaginaire : à son avis, le sens actuel de *refrain* ne serait pas ancien, et viendrait précisément de l'autre; l'idée de *retour périodique* ne serait pas inhérente au mot dont la signification primitive se rattacherait facilement à *refrangere* et serait à peu près « fioriture musicale ». Interrogeons en effet les plus anciens textes où il apparaît : le rossignol, dit Jaufré Rudel (B. *Chrest.*, 55) :

volf e refraing et aplana
son dous chantar et afina.

1. V. *Zeitsch. f. rom. Ph.* XI, 250.
2. Refrais : pais (négation), n° 1967; (B. *Chrest.*, 243); — refrai : lai (B. *Rom.*, I, 65, v. 9-10). — « Tuit cil qui chantoient. — Au *refret* d'amor s'acordoient » (*Roman de la Poire*, édition Stehlich, v. 1147-8).
3. *Zeitsch. f. rom. Ph.* XI, 249-59.

Le voisinage des mots *aplana* et *afina* prouve que Raynouard (*Lex. R.* sub v°) et Diez ont raison de traduire, le premier par *tempère*, le second par *herabstimmt*. — Une pastourelle française de Jocelin de Bruges nous montre une bergère qui

> en sa pipe refraignoit
> le ver d'une chanson...
> (B. *Rom.*, III. 51, v. 78.)

Ces vers signifient qu'elle s'accompagnait sur la flûte, mais en sourdine, sur un ton plus bas. *Refrain* ou *refrai* serait donc primitivement un terme musical signifiant *mélodie*, et en particulier *mélodie basse*, avec les paroles qui y étaient jointes[1]. — C'est de ce sens que serait sorti le sens actuel : en effet, l'usage, comme nous allons le voir, s'indroduisit, au XIIIe siècle, d'ajouter des *refrains* (au sens ancien) aux couplets de chanson : on aurait alors pris l'habitude d'appeler refrain toute addition faite à un couplet, même quand elle se répétait de couplet en couplet, et qu'elle était plus intimement liée au texte. Le sens moderne ne serait donc qu'une extension de l'ancien.

Cette argumentation est aussi ingénieuse que serrée, et nous croyons qu'elle contient une grande part de vérité; pourtant elle ne nous satisfait pas de tous points; le refrain (au sens moderne) existait bien avant le XIIIe siècle; il n'a donc pas attendu jusqu'à cette époque pour avoir une dénomination : du jour où une exclamation, un mot, un ou plusieurs vers ont été répétés après chaque couplet, ils ont eu un nom, et ce nom n'était autre sans doute que celui de refrain, car on ne s'expliquerait pas qu'ils eussent perdu brusquement celui qu'ils avaient pour en prendre un autre; au XIIIe siècle, époque de poésie savante et

1. Ou plutôt encore, comme me le fait remarquer M. G. Paris, des *modulations*, des *vocalises* où la voix, s'arrêtant pour reprendre aussitôt, passe brusquement d'une note à l'autre, ce qu'on exprimerait assez bien en disant qu'elle se brise (*frangitur*).

déjà raffinée, ces fioritures musicales, qu'on ne trouve que dans quelques pièces d'allure populaire[1], devaient être beaucoup moins fréquentes que les refrains proprement dits, et il n'est pas vraisemblable que ceux-ci aient été influencés par celles-là. La transition de sens indiquée par M. P. Meyer nous paraît probable, mais c'est à une époque très reculée qu'il faudrait la faire remonter, probablement à celle des premiers essais de poésie en langue vulgaire. Ces fioritures, en effet, sont fréquentes dans la poésie purement populaire, où la fin du couplet ou même du vers (car le vers semble être la forme élémentaire du couplet) est marquée par des modulations exécutées, soit par le soliste, soit plutôt par le chœur[2].

Ces modulations, pour être facilement exécutées par le chœur, devaient être invariables : ce n'étaient d'abord qu'une série de notes appuyées sur des syllabes quelconques, *tra la la*, *bon bon bon*, *vaduvaduvaduri*, *dorenlot;* puis à ces syllabes on substitua des paroles, qui, comme elles, furent invariables. Si on admet que les fioritures musicales sont devenues des refrains, il est très naturel de supposer que le nom des unes a passé aux autres. Mais, nous le répétons, cette transmission de sens nous paraît remonter fort haut, la substitution de paroles invariables à de simples vocalises musicales s'étant accomplie déjà dans la poésie populaire. Sans doute, le sens actuel du mot *refrain* ne se rencontre pas dans des textes très anciens; cependant il existait dès le XIV[e] siècle[3], et même probable-

1. Dans quelques pastourelles, par exemple, et dans une pièce de Jaufré Rudel. (*No sap chantar*, R. III, 96.) Cf. *Flamenca*, v. 1061 et p. 292.

2. Les modulations se placent même quelquefois entre les deux hémistiches du même vers :

> Malbrough s'en va-t-en guerre — (*mironton, mironton, mirontaine*,
> Malbrough s'en va-t-en guerre —) ne sait quand reviendra,
>
> Au jardin de mon père — (*vive l'amour*), — Des oranges il y a ;

et elles se placent encore ailleurs, ce qui montre combien il paraît naturel à la poésie populaire d'attribuer au chœur une place assez importante, et de lui donner la parole le plus souvent possible.

3. En effet, le vers répété après chaque couplet de la ballade s'est toujours

ment dès le XIII[e] : en effet, nous allons essayer de démontrer que les fragments qui font l'objet de ce chapitre étaient réellement, dans les pièces d'où ils ont été distraits, des *refrains*, au sens que nous attachons aujourd'hui à ce mot, c'est-à-dire qu'ils y étaient répétés. En sorte que les critiques qui les ont appelés *refrains* n'ont pas été en cela si mal inspirés qu'il semblait à première vue.

Et d'abord, les refrains sont-ils complets sous leur forme actuelle, ou au contraire ne sont-ils que les débris de pièces dont la plus grande partie se serait perdue? Cette question est importante, nos recherches devant évidemment prendre une tout autre direction selon que nous considérerons les refrains comme des morceaux complets dont on doit se contenter, ou comme des fragments dont il faut retrouver le contexte.

Wackernagel s'est décidé pour la seconde hypothèse, mais il exprime son opinion sans l'appuyer d'aucune preuve[1]. Nous ne connaissons point d'autre critique qui ait traité la question.

Remarquons d'abord que la première hypothèse n'est point insoutenable. Il n'y a rien d'absurde à ce qu'une pièce lyrique ne se compose que de deux ou trois vers : l'Espagne a ses *estribillos*, l'Italie ses *stornelli*, la Grèce moderne ses *distiques*. Mais, quelques courtes que soient

appelé *refrain*. Cf. la locution proverbiale : *C'est le refrain de la ballade*. Mais nous allons voir que ce sens doit être beaucoup plus ancien.

1. Brakelmann (*Arch.*, XLIII, 323 et 348, notes) se l'approprie sans essayer davantage de la démontrer. Il ajoute : « Ce ne sont pas seulement des fragments de chansons populaires, mais aussi des morceaux de chansons courtoises qui suivent les couplets en manière de refrain. » Il semble confondre ici les chansons pourvues de refrains qui sont si nombreuses, avec les chansons dont l'auteur s'est avisé de terminer chaque couplet par un vers connu, tiré d'une œuvre en quelque sorte classique. Ces *chansons glosées* sont fort rares ; nous n'en connaissons en français qu'un exemple, fourni par Jacques d'Amiens (n° 1252, ms. de Berne, n° 465), qui en cela imitait lui-même un poète catalan, le « moine de Foissan » (*P. O.*, p. 167), c'est-à-dire Jaufré de Foxa (*Rom.*, X, 322). On sait que la 7[e] chanson de Pétrarque est de ce genre.

ces pièces, elles offrent une rime plus ou moins exacte ; les distiques grecs sont à rimes plates ; les estribillos et les stornelli présentent ordinairement la forme *aba*[1]. Dans nos refrains, au contraire, la rime est l'exception, et une très rare exception : il y en a bien un certain nombre qu'on peut diviser en deux vers à rimes plates :

En regardant m'ont si vair *oeil*
donez les maus dont je me *deuil*
(*Chât. de Saint-Gilles*),

ou en trois vers dont deux riment ensemble :

J'ai trové le ni de *pie*,
mais li piot n'i sont *mie*,
il s'en sont trestuit volé.
(*Ibid.*)

Mais il est infiniment plus fréquent, comme on pourra s'en convaincre par les exemples qui seront fournis plus bas, de rencontrer un nombre indéterminé de syllabes formant une sorte de long vers absolument isolé et sans rimes :

1. Dans l'*estribillo* espagnol, le premier vers fait partie intégrante de la pièce. Dans les *stornelli* italiens, le premier vers, qui est formé par une sorte d'invocation à une fleur, a bien l'air d'une addition postérieure qui pourrait avoir eu pour but de fournir une rime au troisième ; en effet, ce premier vers n'a aucun rapport de sens avec les deux autres ; et dans le choix du nom de fleur qu'on y fait entrer, on cherche beaucoup moins une idée symbolique qu'une rime :

Fiorin d'argento,
Ah per amarvi voi ho pianto tanto !
Povero pianto mio gettato al vento !
(Tigri, *C. pop. tosc.*, p. 339.)

Fiorin, fiorello,
Fra i giovanotti tu vuoi fare il gallo,
Ma tu non vali un dito del mio bello.
(*Ibid.*, p. 268.)

Il est évident qu'ici le premier vers peut être supprimé sans dommage pour la pièce. Mais on remarquera que, même alors, il reste entre les deux autres une sorte de rime imparfaite que M. Nigra appelle *consonnance atone* (*Rom.*, V, 420, et *Canti pop. del Piemonte*, p. XX), et qui porte, non sur la voyelle tonique, mais sur la voyelle finale, et ordinairement aussi sur la consonne qui précède celle-ci : ta*nto ;* ve*nto ;* — ga*llo ;* be*llo.* V. IIIe partie, ch. II.

Nule riens a bele dame ne se prent...

Averai je dont, lasse, mon mari maugré moi?...

(*Ibid.*)

Dans le petit ouvrage auquel nous empruntons ces exemples, il n'y a que quatre refrains sur trente-cinq qui puissent se diviser en deux vers rimant ensemble. Or, s'il y a une poésie dont la rime soit un élément constant et invariable, c'est la nôtre. On est donc porté à penser que tous ces vers ont autrefois rimé avec d'autres qui ont disparu depuis.

Ce qu'il importe davantage peut-être de remarquer, c'est qu'il arrive très souvent que les refrains présentent un sens incomplet. Sans doute, il y en a une foule qui, n'étant que des effusions amoureuses, satisfont pleinement l'esprit et paraîtraient encore complets quand on les réduirait de moitié. Mais d'autres aussi ouvrent des jours sur des situations qu'on sent incomplètes, mettent en scène des personnages qui ont dû jouer un rôle plus étendu ou plus clair, exigent, en un mot, un contexte. Par exemple, les refrains qui suivent se rapportent manifestement à des genres que nous avons étudiés plus haut :

N'atouchiés pas a mon chainse, sire chevalier,

(B. *Rom.*, I, 49.)

Qui me rendroit mon aignel et mon damache a lui me rent.

(Ms. 12483, f° 25c; cf. Jub, II, 241.
Cf. *Carm. Bur.*, p. 194.)

Or ai ge trop dormi, on m'a m'amie amblée.

(*Mot.*, II, 96.)

Hé! resveille-toi, Robin, car on en maine Marot.

(B. *Rom.*, III, 20.)

Bergeronete, faites vostre ami de moi.

(B. *Rom.*, III, 42.)

Dex, quel amer, harou, quel joer fet a la pastorele.
(B. *Rom.*, III, 24; — III, 35.)

Triquedondele, j'ai amé la pastourele.
(*Mot.*, II, 123.)

Deus, tant mal m'i fait la gaite
ki dist : « Sus, or sus, or sus ! »
Li jor n'est pas venus. (B. *Rom.*, III, 45.)

Li jors m'a trové,
hé, es jolis bras m'amie.
(*Mot.*, II, 106.)

Il n'est mie jors, savoreuse plaisant,
Si me conseut Dex, l'aloete nos ment.
(1807, *Inéd.* Cf. B. *Rom.*, I, 28.)

Est-il jors ? Nenil ancores
Deus keil pairleir d'amours fait ores !
(*Mot.*, II, 4.)

L'abe c'apeirt au jor
ki moi et vous depairt, dous amins.
(*Mot.*, II, 4.)

Il est trop évident que ces textes ne sont pas complets sous cette forme. En voici quelques autres qui ne rappellent aucun des genres examinés jusqu'à présent, mais qui sont encore plus manifestement incomplets :

Musairs, tu me truffes, kier aillor ta truffe.
(B. *Rom.*, II, 39.)

Laice, j'ai perdu, laice, j'ai perdu, perdu, perdu
mon amin, mon dru.
(B. *Rom.*, II, 42.)

Ne revaigne plus vers mi trop ait demoreit.
(B. *Rom.*, II, 93. Cf. *Mot.*, II, 19.)

Por vous serai batue j'ai trop demorei.
(B. *Rom.*, II, 34.)

Voici enfin un fait qui nous paraît propre à lever tous les

doutes. Il y a quelques refrains, en petit nombre malheureusement, qui nous sont arrivés par deux chemins différents : d'un côté, ils sont isolés, comme tout les autres dont rien ne les distingue; mais nous possédons, d'autre part, la pièce de laquelle ils ont été distraits. Ainsi, le refrain suivant, cité dans *Renart le Novel* (6797) :

Amors ne se donne mie, (mais) elle se vent;
il n'est nus qui soit amés, s'il n'a argent,

est emprunté à la dix-huitième ballette (inédite) du manuscrit d'Oxford, dont voici un couplet :

Leaulteis est tote morte simplement
car feme, s'on li aporte, ele lou prent,
qui n'ait riens voist a la porte avuelz lou vant :
ensi desoivent les femes bone gent.
Amors ne se doune mie, etc.

C'est également dans *Renart le Novel* que nous trouvons (à deux reprises, 6766 et 7007) le refrain suivant :

Je muir, je muir d'amouretes,
las, aimi!
Par defaute d'amiete,
(et) de merchi!

qui est simplement emprunté à un motet d'Adan de la Hale[1].

1. On pourrait citer encore d'autres exemples : ainsi nous possédons la pièce complète (B. *Rom.*, II, 122; — Heyse, p. 57) d'où l'auteur de *Renart le Novel* (6786) a tiré ce refrain, qui se retrouve du reste ailleurs :

Prendés i garde, s'on nous regarde;
s'on nous regarde, dites-le moi. —

Le suivant, cité dans le *Salut d'Amour*, p. p. Jubinal (II, 236) :

Onques n'amai tant con je fus amée;
par mon orgueil ai mon ami perdu,

est emprunté à une chanson inédite de Richart de Fournival (n° 498). — Un refrain de la *Cour d'Amour* (*Rom.*, X, 522) est emprunté à un rondet du ms. du Vatican (Heyse, p. 60), un autre du même poème (*Rom.*, X, 524) a une ballette du ms. d'Oxford.

Pour ne point conclure qu'il y a eu emprunt fait directement à un texte par l'autre, il faudrait supposer que tous deux ont puisé séparément dans la tradition orale ; on penserait alors, si l'on s'en tient au dernier exemple, que l'auteur de *Renart le Novel* s'est borné à intercaler dans son texte un refrain qu'il aura entendu chanter, tandis que Adan de la Hale, empruntant le même refrain à la même source, se sera amusé à l'enchâsser dans un motet. Mais cette hypothèse nous semble bien cherchée et bien invraisemblable. Nous montrerons bientôt que la plupart des refrains n'ont pu naître dans une atmosphère populaire ; nous doutons fort, en particulier, que ce soit dans la tradition orale qu'on ait pu trouver le premier des deux que nous venons de citer, avec son allure sentencieuse et son dogmatisme pessimiste ; il est plus naturel de supposer que Jacquemart Gelée aura emprunté le premier de ces refrains à une ballette qui était venue jusqu'à lui[1], et le second à un poète dont les œuvres étaient très célèbres dans son pays.

De quelles pièces les refrains sont-ils des fragments? Nous pouvons répondre en toute assurance : de chansons à danser. Nous savons, en effet, de façon absolument certaine, que les refrains accompagnaient la danse[2]. Ils

1. On pourrait nous objecter que la date des ballettes du ms. d'Oxford est inconnue et qu'elles sont peut-être postérieures à *Renart le Novel*. Cela est très peu probable : *Renart le Novel* est de 1288 ; or, dès cette époque, la vogue de la poésie lyrique avait fort diminué, et tout ce que nous possédons aujourd'hui en ce genre devait exister.

2. C'est en dansant qu'on les chante dans *Guillaume de Dôle* et le *Roman de la Violette ;* ils sont aussi qualifiés *chansons de carole* (*Violette*, pp. 7, 8, 13). — On sait que nos anciennes chansons contiennent souvent des allusions aux occupations qu'elles devaient accompagner ; ainsi les chansons de toile, que l'on chantait en cousant, nous montrent leurs héroïnes occupées à des travaux de couture :

Bele Aiglantine en roial chamberine
devant sa dame cousoit une chemise.

(B. *Rom.*, 1, 2.)

Or, dans nos refrains, les allusions à la danse sont innombrables. Cf. IIIe partie, ch. III.

sont souvent qualifiés *rondets* (*Renart le Novel*, 2592, 7079), *rondets de carole* (ib. 6999). Or, le roman de *Guillaume de Dôle*, plus explicite que les œuvres du même genre, et quelques autres textes anciens[1] nous ont conservé des strophes complètes de ces chansons de danse : les refrains y trouvent place, mais ils ne les constituent pas seuls ; en voici deux exemples :

Aaliz main se leva,
— *Bon jor ait qui mon cuer a*
biau se vesti et para,
desoz l'aunoi.
— *Bon jor ait qui mon cuer a,*
n'est pas o moi.

(B. *Rom.*, II, 86.)

C'est la jus enmi les prés,
— *J'ai amors a ma volenté,*
Dames i ont bauz levez ;
Gari m'ont mi oel.
— *J'ai amors a ma volenté*
teles com je vuet.

(*G. de Dôle*, f° 97, dans *Jahrb.* XI, 159-89.)

On pourrait objecter que la forme que nous venons de signaler est rare, exceptionnelle ; qu'on peut admettre l'existence de nombreux refrains ne s'y rattachant pas et ne supposant pas de lacune. Ce serait une erreur. Il n'est pas besoin d'examiner longtemps cette forme pour reconnaître qu'elle est identique à une autre qui a obtenu une vogue immense, aux XIVe et XVe siècles, qui porte, un peu modifié, le même nom qu'elle, et qui devait être la forme typique de la chanson à danser, puisque ce nom même rappelle la danse. Nous voulons parler du rondel[2].

1. On se demandera sans doute comment il se fait qu'on trouve si rarement des strophes complètes et que les refrains isolés soient si fréquents. Cette question trouvera sa réponse un peu plus loin.

2. La forme la plus fréquente au XIIIe siècle est *rondet ;* dans *rondel*, que le XVe siècle a préféré, il y a simplement la substitution d'un suffixe à un autre.

Qu'on veuille bien écrire en tête des deux pièces que nous avons citées le refrain qui en forme les deux derniers vers : on obtiendra un rondel identique à ceux de Guillaume le Peintre d'Amiens[1], et de tant d'autres, à celui-ci, par exemple :

Dame, pour men lonc sejour
m'otriiés brief merci.
Atendu ai a dolour,
Dame, pour men lonc sejour,
le terme, k'eut du lonc jour
quant de vous me parti,
Dame, pour men lonc sejour
m'otriiés brief merci[2].

Dans des pièces de ce genre, pédantesques et métaphysiques, il est assez difficile de séparer le refrain du texte quant au sens, tellement il y a peu de sens dans l'un comme dans l'autre. Mais il n'en est pas de même dans les deux pièces citées plus haut, où le refrain, purement lyrique, se détache nettement du couplet qui est narratif. Ce sont ces refrains, ordinairement lyriques, qui se sont conservés, tandis que l'autre partie de la pièce, la partie narrative, s'est perdue.

On voit clairement, par tout ce qui précède, non seulement que nos refrains ne sont que des fragments, mais qu'ils jouaient, dans les morceaux auxquels ils appartenaient, le rôle de nos refrains actuels, et qu'ils y étaient répétés (à l'origine probablement par le chœur répondant au soliste). C'est ce qui explique qu'ils se soient imprimés plus profondément dans la mémoire, et qu'ils aient seuls survécu[3].

1. Publiés par P. Heyse (*Rom. In.*, pp. 54-58), d'après le ms. du Vat. 1490.

2. Le ms. 24391, signalé par M. Raynaud (*Bibl.*, II, p. 228 sq.), contient un certain nombre de rondels, du reste parfaitement insignifiants, que « fist freres Jehans Acars de Hesdin, hospitalier, en l'an de grace mil trois cens trente et deux, ou mois d'avril. » (F° 138 r.) — On voit que le rondel est exactement le *triolet*, ainsi nommé peut-être parce que le même vers y revient trois fois.

3. Il y eut à cela encore une autre raison : c'est que, comme nous le ver-

II

Nous admettons donc comme démontré que chacun des refrains que nous possédons suppose l'existence d'une pièce aujourd'hui perdue. C'est, par conséquent, une lacune immense qui se creuse dans le champ de notre ancienne poésie lyrique. Cette lacune, est-il possible de la combler? Dans ce cas, vaut-il la peine de l'essayer? Telles sont les questions qui nous restent à résoudre.

Et d'abord, quel est le caractère, nous ne disons pas des œuvres auxquelles les refrains sont empruntés, puisque nous ne savons encore rien d'elles, mais des refrains eux-mêmes? Sont-ils anciens? Ne faut-il y voir que de courtes variantes des chansons ordinaires, ou bien appartiennent-ils au contraire à une veine différente, à la poésie populaire, en un mot? C'est vers cette dernière opinion que tous les critiques ont incliné jusqu'ici : c'est, en effet, celle qui se présente la première à l'esprit. La plupart des refrains ont une naïveté, une grâce légère qui contrastent avec l'allure souvent pédantesque des chansons; c'est surtout dans la pastourelle qu'on les trouve, et c'est dans la bouche des gens du peuple qu'ils sont placés. Quand un chevalier aborde une bergère, il est rare que celle-ci ne soit point occupée à chanter; et quand le poète nous dit ce qu'elle chante, c'est ordinairement un refrain. Aussi, Wackernagel admettait-il que les refrains étaient des fragments de chansons populaires : « Çà et là du moins, dit-il, les poètes de cour n'ont pas dédaigné d'insérer dans leurs œuvres ce que les poètes populaires chantaient dans les champs et les forêts, sur les places publiques et dans les rues. » (*Altf. L.*, p. 182). Bartsch, annonçant,

rons plus loin, c'était la mélodie du refrain qui réglait celle du couplet. Pour plus de détails, v. IIIe partie, ch. III.

il y a dix-neuf ans (*Rom. u. Past.*, p. xv), qu'il allait publier une collection de 500 refrains environ, — qui malheureusement n'a jamais paru, et qui avait dû s'enrichir beaucoup depuis, — disait que ce serait une « contribution à l'étude de la poésie populaire : car les refrains, dans leur variété, reflètent fidèlement le caractère du peuple ». Touchons-nous donc enfin à la poésie vraiment, authentiquement populaire? Aurions-nous ici, dépouillées de tout ornement, ces rudes productions de la muse du peuple qui ont certainement précédé les œuvres littéraires, et dont nous avons recherché dans celles-ci, souvent en vain, les traces lointaines? Il nous est impossible de le croire, et nous pensons que, si l'opinion de Wackernagel et de Bartsch est loin d'être tout à fait erronée, leurs expressions ont du moins dépassé singulièrement la vérité. Nous admettons avec eux que le refrain, avec son allure légère et chantante, était un genre d'origine populaire, et que le peuple chantait beaucoup de pièces semblables à celles où les refrains trouvaient place. Mais faut-il affirmer que ceux qui nous ont été transmis soient ceux-là même qui volaient de bouche en bouche, et qu'on entendait au xııe siècle « sur les places publiques et dans les rues »? Peut-être, dans le nombre, en trouverons-nous quelques-uns de tels; mais il est infiniment probable aussi qu'il y en a une foule d'autres qui ont été faits à leur imitation, et peut-être ne leur ressemblent guère. Il faut donc, avant de considérer tous les refrains comme un legs authentique de la poésie populaire, les soumettre à une critique attentive, et c'est ce qu'on n'a jamais fait.

A quelle époque remontent-ils? Il est bien difficile de la déterminer avec certitude, des textes aussi peu étendus portant bien rarement leur date avec eux. Mais il est possible au moins de dater les textes qui nous les fournissent; or aucun de ces textes n'est antérieur au commencement du xıııe siècle. Le plus ancien d'entre eux est le roman de *Guillaume de Dôle*, écrit entre 1210 et

1215, le premier ouvrage que l'auteur ait émaillé de fragments lyriques. On y trouve dix-huit refrains ou chansons à danser[1], seize fragments de chansons courtoises françaises ou provençales, sept chansons d'histoire, et une laisse de chanson de geste. Plus on avance dans le XIII[e] siècle, plus augmente la vogue des refrains et diminue celle des chansons courtoises et surtout des chansons d'histoire. Dans le *Roman de la Violette* (édit. F. Michel, 1834), postérieur d'un quart de siècle, nous trouvons vingt-cinq refrains, onze chansons courtoises, une seule chanson d'histoire. Dans le *Lai d'Aristote*, de Henri d'Andeli (V. *Romania*, XI, 140), il y a trois refrains contre une chanson d'histoire. Il n'y a plus que des refrains, ou du moins les chansons d'histoire deviennent tout à fait exceptionnelles dans le *Roman de la Poire* (*H. Litt.*, XXII, 870-9; édit. Stehlich, Halle, 1881), dans la *Châtelaine de Saint-Gilles* (Méon, III, 369), la *Cour de Paradis* (Méon, III, 128), la *Cour d'Amour* (*Rom.*, X, 519 sq.), le *Mariage des Sept Arts et des Sept Vertus* (*H. Litt.*, XXIII, 219-23), les *Saluts d'Amour* publiés par Jubinal (*N. Rec.* II, 235, 257), et M. P. Meyer (*Bibl. de l'Ec. des Ch.* 1867, 150-162), *Renart le Novel* (1288), la *traduction d'Ovide* étudiée par M. G. Paris[2] (*H. Litt.*, XXIX, 455-525), les *Tournois de Chauvenci* (1285) (*H. Litt.*, XXIII, 479-83; édit. Delmotte, Valenciennes, 1835. Cf. *Rom.*, X, 593), la *Prison d'Amour* de Baudouin de Condé (édit. Scheler), les rondeaux de Jeannot de Lescurel (édit. de Montaiglon, Paris, 1855), dans le Conte *du cheval de Fust* de Girard d'Amiens (*Zs. f. rom. Ph.*, X, 460-476)[3]. En résumé, plus

1. Ils sont imprimés, les uns dans Keller, *Romvart* (p. 584 sq., f° 70 du manuscrit), les autres dans Bartsch (*Jarhb.*, XI, 159-67, f° 71-97 du ms., et *Rom.*, II, 81-89). Nous ne comptons pas parmi les refrains B. *Rom.*, II, 119-121, qui n'ont pas nettement ce caractère.

2. Contient deux couplets courtois.

3. De ce que les chansons courtoises sont absentes de ces derniers ouvrages, il ne faudrait pas conclure que l'on n'en chantait plus au moment de leur composition. Dans les romans de *Guill. de Dôle* et de *la Violette*, l'au-

on s'approche du xiv[e] siècle, plus l'emploi des refrains devient fréquent. Il est donc naturel de penser qu'ils n'appartiennent pas à la couche la plus ancienne de notre poésie lyrique.

Nous sommes amenés à la même conclusion par l'étude non plus des œuvres narratives ou morales, mais des pièces lyriques qui contiennent des refrains. Sur les 54 que nous avons comptées (v. la liste dressée plus haut, p. 102, note), 28 sont attribuées, et 26 anonymes. Cette forte proportion de pièces anonymes n'infirme en rien l'opinion que nous défendons; il est vrai que toutes les pièces anciennes sont anonymes, mais beaucoup de pièces anonymes ne sont pas anciennes. Quand une chanson se trouve dans un grand nombre de manuscrits indépendants, et que nulle part elle n'est attribuée, il y a en effet des raisons de la croire ancienne; mais quand elle n'existe que dans un manuscrit ou un groupe de manuscrits qui ne donnent pas ordinairement le nom des auteurs, elle peut être anonyme et moderne à la fois. C'est précisément le cas de la plupart des pièces anonymes contenant des refrains[1]; ajoutons que beaucoup de ces pièces sont des pastourelles, et que la plupart des pastourelles ne sont pas antérieures au commencement du xiii[e] siècle. Ce n'est pas en effet avant cette époque que l'on eut l'idée d'introduire des refrains dans les chansons : aucune de celles qui en contiennent et dont nous connaissons les auteurs, n'appartient avec certitude au xii[e] siècle. Deux pièces de ce genre sont, il est vrai, attribuées à Guyot de Dijon, mais il est à peu près sûr que l'une (1240) ne

teur met en scène des personnages qui peuvent indifféremment chanter des couplets courtois ou des refrains, et la prédominance des uns sur les autres est significative. Mais dans la plupart des ouvrages cités en dernier lieu, les refrains forment la conclusion rapide d'une tirade qu'ils résument, et c'est un rôle qu'eussent difficilement joué les couplets de chansons.

1. 609, 1292, 1957, 2072 ne sont conservés que dans B[2]; — 1372, 1374, 1707, 1713, 1991 que dans O : — 1705 que dans Pb[12]. De plus, 227, 236, 391, 459, 548, 1367, 1382, 1449, 1450, 1698, 2064 ne sont que dans la série des anonymes commune à P[3], Pb[4], Pb[6], Pb[17].

lui appartient pas[1]; la seconde (1503), qui lui est attribuée par deux manuscrits (Pb[3] et Pb[11]), peut être de lui; mais l'époque même où il vivait n'est nullement assurée. Un couplet (104), attribué à Gautier d'Espinau, se termine par un refrain; mais ce couplet est isolé et ne se trouve que dans un seul des manuscrits (Pb[3], 180) qui nous ont conservé les chansons de G. d'Espinau. Enfin il n'est nullement assuré que la carrière poétique de ce trouvère se soit terminée avant la fin du XIIe siècle. Toutes les autres pièces de ce genre, au contraire, appartiennent à des poètes du XIIIe siècle, et spécialement à des poètes parisiens et picards; une seulement est de Thibaut de Navarre et une du comte de la Marche, tandis qu'il y en a deux de Richart de Semilli, deux de Jean Moniot, deux de Phelipot Paon, tous trois nés à Paris ou aux environs; toutes les autres appartiennent à des poètes du nord, tels que Jean Erart, Ernoul Causpains, Gillebert de Berneville, etc.[2].

Si on considère en outre qu'aucun des poètes les plus illustres du XIIe siècle, dont on conserva les œuvres avec tant de soin, tels que Gace Brulé, Blondel de Nesles, le Châtelain de Couci, Gautier de Dargies, n'a intercalé de refrains dans ses pièces, que les refrains deviennent au contraire le noyau et la partie essentielle des motets qui fleurirent surtout à Arras vers la fin du XIIIe siècle[3], qu'ils obtinrent leur plus grande vogue au commencement du XIVe, on conclura, en somme, que l'habitude de les em-

1. Elle ne lui est attribuée que par Pb[3] (f° 175), tandis qu'un manuscrit tout voisin, Pb[11], la donne à Andrieu Contredit, et trois autres, de famille différente (Pa, Pb[4], Pb[6])' à Jean Erart.

2. Une (459) est d'un Perrot de Douai qui nous serait tout à fait inconnu, s'il ne s'était lui-même nommé dans sa pièce; une autre (anonyme) (391) est adressée au comte de Ponthieu.

3. Un grand nombre empruntent leur premier vers à des pièces connues et surtout à des pièces artésiennes (V. les notes de l'éd. Raynaud); plusieurs semblent avoir été composées dans la joyeuse société des jeunes gens d'Arras qui faisaient ou avaient fait leurs études à Paris. (V. Raynaud, I, 214, 255, 264, 286.)

ployer n'est pas fort ancienne, qu'elle se localisa surtout au nord de la France, où ce ne sont point les plus anciennes écoles poétiques qui fleurirent.

Mais ces refrains que recueillirent des poètes courtois du XIIIe siècle, peut-être faut-il penser qu'ils étaient déjà anciens à cette époque, et qu'ils émanaient directement du peuple où ils pouvaient vivre depuis longtemps. Nous ne le croyons pas.

Nous ne nous arrêterons pas à faire remarquer combien il serait invraisemblable que des poètes de cour du XIIIe siècle eussent été recueillir de vieux refrains populaires : il eût paru monstrueux à un homme sachant tenir une plume de coucher sur le parchemin ce qu'il trouvait sur les lèvres d'un paysan. Si des genres populaires sont parvenus jusqu'à nous, ce n'est que dans des spécimens fort rares, et surtout parce qu'ils ont traversé une série d'élaborations qui rendait leur origine méconnaissable : telle la pastourelle. Les anciennes œuvres n'obtenaient pas plus d'attention : aucun poète du moyen âge n'a eu ces goûts d'antiquaire qui sont la marque d'un siècle critique comme le nôtre; jamais, au contraire, l'attrait de la nouveauté n'a été aussi vif, jamais la mode n'a eu de caprices aussi impérieux et d'effets aussi soudains. Il est donc plus que probable que, si nos auteurs ont enchâssé des refrains dans leurs chansons, c'est que ceux-ci étaient alors dans la fleur de leur nouveauté, et qu'ils ont été les chercher, non chez ces vilains qu'ils méprisaient si fort, mais dans la société élégante à laquelle seule ils s'efforçaient de plaire.

Cette hypothèse est pleinement justifiée par l'étude des textes. Sans doute, nous l'avons dit plus haut, il y a une très grande différence de ton entre les refrains et les chansons courtoises; mais l'écart existant entre les deux genres suffit à l'expliquer. Ce qui est frappant, c'est que, malgré cet écrit, nous retrouvons absolument, dans la plupart des

refrains, le « faire » des poètes de cour. Nous ne croyons pas être téméraire en affirmant que les trois quarts au moins des refrains sont sortis de leur plume. Qu'on nous permette d'en apporter d'assez nombreux exemples, qu'on pourrait multiplier bien davantage.

Voici d'abord des théories qui ne naquirent que dans une atmosphère toute courtoise :

En cuer joli doit manoir debonairetés.
(J. de Renti, nº 1558; Pb[11] 173. Inéd.)

Soffrir l'estuet et endurcir ki joïr veult de bone amor.
(2035; *Arch.*, XLII, 263.)

Nus n'en puet avoir grant joie, s'il n'en sueffre paine.
(B. *Rom.*, III, 33.)

Amés pour avoir goie : mius en vaurés.
(*Rom.*, X, 523.)

Ne doit pas le bien sentir d'amours qui n'en sent le mal.
(B. de Condé, 2680.)

Fins cuers ne se doit repentir de bien amer.
(*Mot.*, I, 52.)

Ne vous repentés mie de loiaument amer.
(B. *Rom.*, III, 23.)

Nus n'iert ja jolis s'il n'aime.
(*Mot.*, II, 101.)

Cuers jolis doit bien amer par amors mignotement.
(B. *Rom.*, I, 67.)

Cuers debonnaires amorous en devient.
(B. de Condé, 2267.)

Qui loialment vuelt amer il doit haïr vilenie.
(*Mot.*, II, 24.)

Qui loiaument sert s'amie bien li doit sa joie doubler.
(1975; *Arch.*, XLIII, 294, et Jub., II, 238.)

Voici enfin la plupart des lieux communs de la galan-

terie officielle, ses madrigaux les plus ordinaires, ses métaphores les plus usitées et les plus usées :

S'osaixe a li pairleir, trop m'alegest mes mals.
(1291; *Arch.*, XLII, 247.)

Jai ma dolor ne saurait, tant redoute l'escondire.
(1270; *Arch.*, XLII, 279.)

Mais n'aurai joie en ma vie, dame, se de vous ne me vient.
(*Condé*, 1142.)

Miex vaut uns dous regars de li c'une autre amours entiere.
(*Condé*, 2491.)

Ja par moi n'iert noumée cele cui j'ai amée.
(*Condé*, 2991.)

Se de lui ne me vient joie, d'autrui ne la quier avoir.
(1963; ms. 12483, fo 3.)

Mesdisant creveront quant il savront la joie que j'ai.
(*Mot.*, I, 174.)

Car je ne m'en partirai fors par les gaiteurs felons.
(*Mot.*, I, 40.)

Hé mesdisant, eius vous cravent ki sour tous a maistrie,
maint amant avés fait dolent.
(*Ren. le N.*, 6936.)

Mon cuer est emprisonés en trop cruel prison.
(*Mot.*, II, 74.)

Sens cuer seux, elle l'ait m'amie,
Sans cuer seux, dous en ait o soi.
(Wack., p. 49.) (Cf. Pierre le Borgne, dans Scheler, II, 148.)

Je m'en voix, je n'emport mie
mon cuer, madame, en vos remaint.
(J. de la Vente, 1757. *Arch.*, XLII, 253.)

Tout mon cuer voz remaint : o moi ne l'emport mie.
(*Mot.*, I, 34.)

Je ne l'ai mie avoc moi mon cuer, ains l'a m'amie.
(*Mot.*, II, 87.)

Navreis sui pres dou cuer sans plaie.
Deus, je ne truis ki lou fer m'en traie.
(*Mot.*, II. 1, et *Bibl. de l'Ec. des Ch.*, XXVIII, 158.)

Entrés m'est li maus d'amer ou cuer par l'uel.
(*Condé*, 656.)

Trop m'i regardez, amie, sovent
vostre douz resgart traïssent la gent.
(*Mot.*, II, 105.)

Dame, or suis traïz par l'ochoison
de vos ieulz qui sont privé larron.
(*Mot.*, II, 103, et *Ren. le N.*, 2726.)

J'apielerai, se Dieus me gart
de traïson vostre regart.
(*Ren. le N.*, 6918.)

Quar bien croi que je morrai
quant si vair oel traï m'ont.
(*Mot.*, I, 75.)

Car si vair oel sospris m'ont.
(*Mot.*, II, 9.)

Vos simples eulz vairs louchet m'ont saixi.
(*Mot.*, II, 31.)

Il n'est, pour ainsi dire, pas un de ces derniers vers que Charles d'Orléans n'eût pu écrire. Il faut avouer qu'il est difficile de reconnaître là une poésie bien ancienne et bien populaire. Peu de textes portent plus évidemment la trace de l'époque et du milieu où ils sont nés.

Cependant devons-nous considérer tous les refrains indistinctement comme appartenant à une veine de poésie relativement moderne et savante? Non. Dès le premier coup d'œil, on en distingue de deux sortes : les uns, pures exclamations amoureuses, sont tout lyriques; les

pièces dont ils sont tirés avaient sans doute le même caractère. Ceux-là sont, malheureusement, les plus nombreux de beaucoup; en effet, ce n'est qu'au XIIIe siècle qu'on jugea les chansons à danser dignes d'être recueillies; or, dès cette époque, s'était accomplie dans le goût public cette révolution dont nous avons déjà souvent parlé et qui substitua à l'antique et naïve poésie du peuple des productions plus savantes, plus raffinées, qui nous intéressent infiniment moins.

Les chansons à danser elles-mêmes eurent à souffrir de cet envahissement de la métaphysique galante et du jargon convenu, et voilà pourquoi il ne faut pas trop regretter qu'il s'en soit perdu beaucoup[1]. En eussions-nous perdu des milliers de ce genre, nous avouons que nous nous en consolerions facilement. Qu'y avait-il au juste à chacune des places restées vides autour du refrain dans ces froides et banales variantes de la chanson d'amour? Il serait aussi fastidieux de le rechercher que difficile de le retrouver. Du reste, ne le savons-nous pas à peu près? C'était, on peut l'affirmer presque à coup sûr, quelques formules convenues, quelques métaphores vieillies, dont nous n'avons déjà que trop d'exemples.

Mais il y a, en revanche, d'autres refrains qui mettent en scène des personnages ou les font parler, qui sont narratifs ou dramatiques : ceux-là sont certainement beaucoup plus anciens et doivent remonter à une haute antiquité. En effet, même dans des pièces anciennes, et d'un caractère narratif comme celles que nous fait connaître *Guillaume de Dôle*, le refrain est déjà tout lyrique[2]. Les pièces où le refrain lui-même se rattachait à la narration

1. Ainsi, les 188 ballettes que nous a conservées le ms. d'Oxford, et qui semblent être de la fin du XIIIe siècle, sont presque toutes parfaitement insignifiantes. Plus plates encore sont les pièces que Jean Acart écrivait en 1332. (V. plus haut, p. 113.)

2. Et même quelquefois certains vers du couplet; ainsi, le quatrième de « *C'est le jus en mi les prés.* » (V. plus haut, p. 112.)

doivent donc être plus anciennes encore. Il est certain qu'à cette époque reculée, comme on aurait pu, du reste, le deviner, les chansons à danser n'étaient pas, comme elles le devinrent dans la suite, un assemblage de lieux communs de galanterie, mais qu'elles mettaient en scène des personnages probablement traditionnels et bien connus de tous : les seigneurs et les dames que nous présente *Guillaume de Dôle*, en dansant, chantent, nous dit l'auteur du roman, « qui de Robin, qui d'Aeliz », et ils y prennent un singulier plaisir :

Tant ónt chanté que jusqu'as liz
ont fetes durer les caroles.

(B. *Rom.*, p. 376.)

Quelles étaient les aventures de Robin et d'Aelis? Qu'étaient toutes ces petites narrations, tous ces petits drames lyriques sur lesquels une lumière si avare nous est ouverte? Voilà ce qu'il serait bien intéressant de savoir.

III

C'est précisément ce que nous allons rechercher dans la seconde partie de cet ouvrage. Nous ne pensons pas, en effet, qu'il soit tout à fait impossible de le retrouver et de déterminer ainsi, plus ou moins vaguement, quelle était la physionomie de notre poésie lyrique au commencement et dans le cours du XIIe siècle. Nous recueillerons au moins des informations assez étendues en étudiant les poésies étrangères qui ont imité la nôtre.

Il est probable *à priori* que les genres les plus anciens y ont laissé des traces, si l'imitation s'est produite avant qu'ils fussent tout à fait éteints. C'est justement ce qui est arrivé : ils n'ont disparu que dans les premières années du XIIIe siècle, et il y avait dès lors bien longtemps que

notre poésie lyrique, comme nos chansons de geste, faisait le tour de l'Europe. Depuis la fin du xi[e] siècle, nos soldats, nos marins, nos pèlerins, nos marchands avaient porté dans toutes les directions les mœurs, les coutumes, la poésie de leur patrie. S'il y a une poésie légère, ailée, qui vole facilement et vite de bouche en bouche, c'est la poésie lyrique; nous voyons, dans les *Loherains* et dans *Renaut de Montauban*, que l'on chante en marchant pour tromper la longueur du chemin; nos danses avaient aussi, de fort bonne heure, dépassé nos frontières. Même quand la poésie courtoise l'eut emporté et se fut répandue, elle aussi, chez nos voisins, ce qui arriva bien vite, ce que chantaient les hommes d'armes en marchant, les jeunes filles en formant leurs *caroles*, ce n'étaient évidemment point des chansons métaphysiques à la façon de Gace Brûlé ou de Folquet de Marseille. Ce que la France dédaignait, les étrangers l'accueillirent; ces formes plus anciennes, qu'en France les lettrés regardaient de haut, mais qui continuaient à vivre dans un milieu plus humble (puisque quelques-unes sont arrivées jusqu'à nous), furent ailleurs cultivées avec autant de faveur que la poésie courtoise; les étrangers ne firent pas, entre celle-ci et sa sœur aînée, une injurieuse distinction : les ostracismes et les engouements provoqués par la mode ne dépassent pas un petit cercle. Tout ce qui venait de France avait alors un prestige souverain : nos voisins, qui chantaient nos chansons; ne se demandaient pas si celle-ci ou celle-là était du bel air, tout ce qui venait de France étant pour eux du bel air. Aussi, en même temps qu'ils apprenaient à soupirer selon les règles de la galanterie officielle, ils continuaient à exploiter de vieux thèmes populaires, auxquels ils trouvaient même plus de saveur, car ceux-ci n'exigeaient point, pour être goûtés, une laborieuse éducation. Nous sommes donc autorisés, pensons-nous, à rechercher à l'étranger des formes et des genres disparus de notre littérature.

Le principe sur lequel nous nous appuierons est simple : chaque fois que nous trouverons un thème poétique dans un pays ayant imité notre poésie lyrique, et, en France, une allusion, un fragment se rapportant à ce thème, nous nous croirons autorisés à conclure, non point qu'il est né en France, mais qu'il y a été traité aussi. Si nous ne trouvons point de textes qui s'y rapportent dans la poésie française du XIIe et du XIIIe siècles, mais que nous en trouvions dans celle du XIVe ou du XVe, ayant un caractère nettement populaire, c'est-à-dire n'ayant pu venir en France de l'extérieur, nous penserons pouvoir tirer la même conclusion.

Sans doute, l'application de ce principe doit être faite avec de grands ménagements. Ces questions d'influence réciproque sont des plus délicates, et il n'est rien qui souffre moins l'emploi des procédés mécaniques. On est souvent tenté d'attribuer à un seul pays la paternité d'œuvres qui ont pu germer partout spontanément, comme s'épanouissent les fleurs des champs et des buissons. Il ne faut pas toujours conclure d'une ressemblance à un emprunt : deux poètes de même race, formés aux mêmes habitudes d'esprit, ont pu se rencontrer, s'ils ont été touchés du même sentiment ; la même métaphore, le même mot ont pu exprimer fortuitement la même idée. Il n'est pas encore démontré non plus qu'il n'y ait pas, dans le trésor poétique des différents peuples, toute une part qu'ils auraient pu hériter d'une lointaine et obscure communauté d'origine, ou qui aurait pu leur arriver par des chemins sinueux et insaisissables. Il y a là une foule de questions que nous n'aurons la prétention, ni de trancher, ni même d'aborder toutes. Nous essaierons de nous garder de toute exagération, de tout parti pris. Même en admettant que nous nous trompions, il n'est peut-être pas inutile de réunir quelques faits d'où sans doute un autre pourra tirer des conclusions plus justes.

DEUXIÈME PARTIE

LA POÉSIE FRANÇAISE A L'ÉTRANGER

CHAPITRE PREMIER

ETUDE, DANS DIVERSES POÉSIES ETRANGÈRES, DES PRINCIPAUX THÈMES LYRIQUES [1]

Avant d'étudier, dans les littératures étrangères, les œuvres qui nous mettront sur la trace de thèmes disparus en France, il est nécessaire de rechercher aussi sous quelles formes s'y présentent les genres mêmes qui se sont conservés chez nous et qui ont fait l'objet des premiers chapitres de cet ouvrage : en effet, les versions étran-

1. Nous essayons, dans ce chapitre et le suivant, non seulement d'énumérer les principaux thèmes lyriques auxquels nous devons avoir affaire, et d'en déterminer les contours avec le plus de netteté possible, mais encore de montrer les rapports qui les unissent, et comment ils s'engendrent, s'enchaînent ou s'enchevêtrent le plus souvent. Nous voudrions, par ce travail de débrouillement qui n'a pas encore été tenté, à notre connaissance, — et que les limites de notre sujet ne nous permettront pas de pousser bien loin, — fournir quelques points de repère aux amateurs de poésie populaire, qui souvent, au début de leurs recherches, sont déconcertés par l'incohérence, l'obscurité, l'absurdité même de certaines versions. — D'assez nombreuses citations nous seront nécessaires; mais nous craindrons d'autant moins de les multiplier qu'elles seront par elles-mêmes plus convaincantes, au sujet des idées que nous défendons, que ne le seraient nos commentaires, et qu'elles nous permettront d'être plus brefs quand nous aurons à discuter les rapports de notre poésie et de chacune de celles auxquelles nous les empruntons.

gères nous fournissent certains traits grâce auxquels il est possible de reconstituer des formes antérieures à celles que les textes français nous font connaître.

I

Bien que la pastourelle existe en Italie et en Allemagne, les formes qu'elle y a prises nous apprendront peu de chose sur les origines du genre, parce qu'il n'y fut transporté qu'assez tard.

En Allemagne, la pastourelle est inconnue à l'école autrichienne et souabe qui fleurit vers la fin du XIIe siècle; ce sont les *Carmina Burana* qui nous offrent les premiers exemples de la pastourelle allemande[1]. Bieu que fragmentaires, ces pièces décèlent une imitation à peu près servile du genre français.

L'imitation n'est guère moins étroite dans Gottfried von Nifen (v. Hagen, I, 59) et Jean de Brabant (*Ibid.*, I, 15); quelques poètes ont, il est vrai, traité ce genre avec plus d'originalité : tels Nithart, dans ses « Stubenlieder », Ulrich von Winterstetten et Steinmar[2]. Nous reconnaissons volontiers qu'ils ont pu surpasser leurs modèles « par la nouveauté des situations, la naïveté du dialogue, la grâce des détails »[3]. Mais il n'en est pas moins vrai que les sujets habituels de la pastourelle française sont chez eux très reconnaissables, et que leurs innovations sont probablement des fantaisies toutes personnelles : l'examen de leurs pièces serait donc peu instructif.

Nous en pouvons dire autant des pièces italiennes. La

1. P. 183, 216. Les pièces latines so :t plus nombreuses (p. 145, 153, 155, 194, 195), mais elles émanent, comme le reste du recueil, de clercs allemands.
2. Bartsch, *Liederdichter*, n°s 36, 82, 25, 38, 76.
3. Wackernagel, *Altfr. L.*, p. 235.

plus ancienne école lyrique de l'Italie, l'école sicilienne, ne nous offre aucune imitation de la pastourelle. Ce n'est qu'au nord, à une époque assez tardive, que le genre apparaît : l'exemple le plus ancien de tous est la jolie ballette de Guido Cavalcanti (*In un boschetto*)[1], qui a conservé fidèlement le thème traditionnel, mais qui l'a traduit dans une langue élégante et discrète. — Dans un bosquet, il rencontre une pastourelle qui lui paraît plus belle qu'une étoile ; « déchaussée, et toute baignée de rosée », elle chantait, comme si elle eût été amoureuse ; il la salue et lui demande si elle est seule : « Oui, répond-elle doucement et, sachez que quand j'entends l'oiseau chanter, je désire aussi trouver qui m'aime. » Il lui demande merci et la prie d'accepter un baiser.

« Toute enamourée, elle me prit par la main, et dit qu'elle m'avait donné son cœur ; elle me mena sous une fraîche feuillée, où je vis des fleurs de toute couleur ; j'y ressentis tant de plaisir et de joie, que je crus y voir le dieu d'amour. »

La pastourelle fut très cultivée en Italie au XIV[e] siècle. Une pièce qui est probablement de Sacchetti[2] *(O vaghe montanine pasturelle)* eut assez de succès pour qu'on en fît plus tard une adaptation pieuse :

O vaghe di Gesù, o verginelle,
Dove n'andate si leggiadre e belle[3] ?

Le cadre et les lieux communs de la pastourelle française se retrouvent dans un assez grand nombre de pièces du XIV[e] siècle et même des deux suivants, destinées en général à accompagner les danses et mascarades[4]. Quel-

1. Carducci, *Cant.*, p. 80.
2. Ou de Politien, ou peut être de Laurent le Magnifique. V. Carducci, *Cant.*, 214.
3. [Alvisi], *Canzonette antiche*, p. 109, et D'Ancona,, *P. pop. it.*, p. 435.
4. V. Ferrari, *Bibl. di lett. pop.*, I, 156 : *Vezzosette pastorelle* ; 180 : *La pastorella si leva per tempo.* — Cf. *ibid.*, 230-237 ; 241-245.

ques-unes sont charmantes de fraîcheur et de délicatesse : ce ne sont plus les situations violentes, le langage trivial, les sentiments grossiers des pastourelles françaises du XIIIe siècle; nous sommes transportés dans un monde qui certes n'est pas très réel, mais où les couleurs sont vives et les formes agréables; en somme, ces bergers, qui ressemblent assez à ceux de Fragonard et de Watteau avec leurs grâces mignardes, ces décors qui sont un peu conventionnels, n'en forment pas moins des tableaux aimables :

« Elle était toute seulette dans le pré d'amour, celle dont la flèche blessa mon cœur.

« Quand je la vis cueillant des fleurs, vite j'accourus vers elle et lui dis : « Je me rends à vous. » Et elle, souriante, se tourna vers moi, et, toute gracieuse, hélas ! elle m'accueillit par ces paroles :

— « Tu es amoureux, tu ne peux le nier; je vois bien que c'est pour moi que brûlent tes désirs. » Et je fus encore plus enflammé pour cette belle enfant.

« Alors elle choisit parmi les fleurs celles qui lui paraissaient les plus belles, en disant : « Nous autres, amoureux, notre coutume est de nous en orner », et, parmi ses blonds cheveux, elle allait les entrelaçant; un instant après elle me donna la guirlande qu'elle avait faite.

« Puis, avec une jolie révérence, elle prit congé de moi, et je restai tout ébahi sur le pré verdoyant; je me sentis lié du lien qui emprisonna Salomon; et c'est à ce propos que j'ai fait cette chansonnette[1]. »

Mais ces sortes de pièces, on le comprend, sont trop éloignées de leurs modèles, elles ont pu subir trop d'influences diverses, l'imagination de leur auteur s'y donne trop librement carrière pour qu'il soit utile d'y insister.

La poésie portugaise nous offre quelques formes plus

1. *Era tutta soletta*, Card., *Cant.*, p. 113.

intéressantes de la pastourelle. D'abord nous y trouvons des imitations très fidèles du genre français : ainsi Pedro Amigo de Séville[1] nous raconte qu'allant un jour en pèlerinage à Compostelle, il rencontra sur son chemin une bergère plus belle que toutes les femmes qu'il avait jamais vues :

« Je lui dis : « Charmante fille, prenez-moi pour amant (*entendedor*), je vous donnerai de bonnes coiffes d'Estela, de belles ceintures de Rocamadour, tout ce qui pourra vous plaire enfin, et une pièce d'étoffe pour vous y tailler une gonelle. »

« Elle me répondit : « Je ne vous prendrai pas pour amant, car je ne vous avais jamais vu avant ce jour ; je ne veux pas de ces dons qui, j'en suis sûre, ne sont pas pour moi. Je sais que, si je les acceptais, il y aurait telle femme au monde qui en concevrait du chagrin.

« Que lui répondrais-je si elle venait me trouver et qu'elle me dît : C'est pour vous que j'ai perdu et mon ami et les présents qu'il m'apportait? Je ne saurais alors que répondre. N'était cette crainte, je ne dis pas que je ne ferais pas selon votre désir. »

On conçoit, après cette encourageante restriction, que le poète n'a point de peine à vaincre ces honorables scrupules.

Une pièce du roi Denis (B. *Canc.*, nº 150) se rapproche beaucoup aussi de nos pastourelles. En entendant « chanter d'amour » une jolie bergère, il s'approche d'elle et lui dit : « Dame, c'est pour vous que je suis ici. » Mais elle se met en colère, et lui reproche de troubler le plaisir qu'elle prenait à chanter une chanson composée par son ami, il se retire en protestant de nouveau qu'il ne servira jamais qu'elle, et qu'il lui consacre toute sa vie : la bergère riposte en affirmant que son cœur ne sera jamais qu'à son ami.

1. *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, p. p. Th. Braga, Lisbonne, 1878, nº 689.

« Le mien, lui dis-je, ne se séparera jamais de vous, à qui il est tout entier.

« — Quant au mien, dit-elle, il sera où il a toujours été, où il est encore, et de vous il ne se soucie point[1]. »

Mais si ces pièces se rapprochent passablement de la forme la plus raffinée et la plus moderne de la pastourelle, celle que cultivèrent, par exemple, la plupart des poètes provençaux, nous trouvons, dans les œuvres du même Denis, d'autres pièces où n'entre pas l'élément qui nous paraît le plus conventionnel et le moins ancien du genre, la requête amoureuse présentée à une bergère par un chevalier. Denis a bien mis en scène le personnage de la bergère, mais il l'a placé dans les situations qu'il était le plus habitué à traiter : par exemple, il nous en montre (nº 102) une qui, se parlant à elle-même, soupire et pleure sur les maux que lui cause l'amour :

De grandes peines lui donnait l'amour, qui lui était douloureux comme la mort. Elle se jeta parmi les fleurs et s'écria en grande angoisse : « Mal te vienne où que tu sois, car tu n'es autre chose que ma mort, hélas! amour! »

Une autre (nº 137) se plaint aussi de l'amour, mais bien à tort, comme nous l'apprendra le dénoûment :

« Que nulle amoureuse, disait-elle, ne se fie à son amoureux, puisque le mien m'abandonne. »

Elle conte ses peines à un perroquet quelle porte sur le poing, et c'est celui-ci qui la console[2] :

« Une grande partie du jour, elle resta ainsi avec lui sans parler : tantôt, elle se ranimait, et tantôt se laissait

1. Cf. nº 554, Joham Ayras de Santiago.

2. Elle est là-bas dans ces vallons assise au bord d'une fontaine,
Entre ses mains tient un oiseau à qui la belle conte ses peines.
(*Rom.*, VII, 61.)

Même dialogue entre une jeune fille et un rossignol qui essaie de la consoler dans Bladé, *Arm.*, p. 67. Cf. Rolland, *Rec.*, I, 215. V. des dialogues entre une jeune fille et des fleurs (B. *Canc.*, 171), ou un arbre (*Rom.*, VII, 80).

abattre, et disait : « Hélas! sainte Marie, qu'arrivera-t-il de moi ? » Et le perroquet lui répondait : « Rien que de bon, si vous m'en croyez, maîtresse. »

« Si tu veux me guérir, reprend la bergère, dis la vérité, ô perroquet, si tu m'aimes, car la vie m'est pire que la mort. » Il répondit : « Maîtresse pleine de tous biens, ne vous plaignez pas : celui qui vous a servie, levez les yeux, et vous le verrez[1]. »

Deux autres pièces, l'une de Joham d'Avoym (278), l'autre du clerc Ayras Nuñes (454), ressemblent fort à celle-ci; elles mettent simplement en scène des bergères qui chantent des refrains d'amour[2]. Il ne serait pas impossible que quelques-uns de ces refrains appartinssent réellement à la poésie populaire; malheureusement, rien n'autorise à l'affirmer.

La conclusion de notre étude sur la pastourelle française a été qu'elle reposait sur un genre plus ancien, qui ne serait autre que le dialogue entre un amant présen-

1. Il y a là plusieurs traits qui sont anciens. Dans les pastourelles françaises, on se souvient que les bergères mises en scène chantent presque toujours quelque chanson; nous en avons vu des exemples en Italie, et nous allons en retrouver d'autres en Portugal. — Le dialogue entre une fille amoureuse et un oiseau est aussi un lieu commun de la poésie populaire romane; il se retrouve aujourd'hui dans une foule de pièces qu'il serait trop long d'indiquer. V. note précédente; D'Ancona, *Poes. pop. it.*, p. 89-93; *Rom.*, X, 390; Puymaigre, P. M., II, 90 (référ). Nous savions déjà qu'il était connu au XVe siècle (G. Paris, *Ch. du* XVe *s.*, p. 95); il est curieux de le rencontrer dès le XIIe et le XIIIe. Il y a toute une série de pièces de cette époque (B. *Rom.*, I, 27, 32 et 66), qui forment une sorte de « cycle des oiseaux ». — On sait que c'est un oiseau qui est chargé de porter les messages d'amour dans beaucoup de pièces anciennes et modernes; le moineau joue déjà ce rôle dans Marcabrun (*Estornelh, cuelh ta volada*, M. *Ged.*, 506-7); dans Pierre d'Auvergne (*Rossinhol, dins son repaire*, B. *Chrest.*, 77), et dans une pièce allemande du moyen âge (B. *Liederd*, n° 98, v. 159), c'est le rossignol. Dans la *novelle* d'Arnaut de Carcassés, le héros est un perroquet qui porte les messages d'Antiphanor à son amante enfermée par un mari jaloux; il lui fait des leçons de morale facile sur le lien conjugal, lève ses derniers scrupules, et réunit enfin les deux amants. (V. B. *Chrest.*, 259, et *Grundr.*, § 19). Sur le rôle du rossignol dans la poésie populaire, voy. P. Meyer, *Flamenca*, p. 318, note.

2. Cf. Guiraut de Borneil : *Lo douz chant*, *Lex. rom.*, I, 384 : « Planhion en un tropel — Tres tozas *en chantan* »...

tant sa requête et la femme qui le repousse. Il y a des rédactions de ce thème partout où a pénétré notre poésie lyrique, et même probablement ailleurs; il est si simple qu'il a pu naître spontanément sur bien des points : y a-t-il rien de plus naturel en effet, pour un poète quelque peu doué du sens dramatique, que de varier un chant d'amour en animant, en faisant parler celle à qui il s'adresse? de prolonger la scène en nous représentant sa résistance? de dénouer enfin ce petit drame en montrant cette résistance vaincue par l'obstination de l'amant? L'œuvre la plus ancienne de ce genre est le fameux « Contrasto » de Cielo d'Alcamo dont nous avons déjà dit un mot. La vulgarité des sentiments, la rudesse expressive et imagée du langage, la verve sarcastique et grossière de l'auteur porteraient à croire que nous avons affaire ici à une production purement populaire[1]. Mais les rédactions à demi ou tout à fait courtoises de ce thème abondent; le Florentin Ciacco dell'Anguillara nous a laissé aussi son *contrasto*[2], très voisin du précédent, sinon par le ton, — qui a cependant quelque chose de simple et de naïf encore, — du moins par le sujet et l'allure du dialogue :

L'AMANT.

« Perle éclatante, gracieuse vilaine, plus charmante qu'on ne saurait dire, par votre beauté, par la grâce du Seigneur, aidez-moi! Tu sais, Amour, que je suis ton serviteur! »

LA DAME.

« Assez il y a, sur la terre, dans les fleuves et la mer, de perles qui ont vertu en guerre, et peuvent procurer de la joie. Ami, je ne suis point une de celles-là. Ne les cherche point ici; adresse-toi à quelque autre. »

1. V. plus loin, IIe partie, ch. III, § II.
2. Card., *Cant.*, p. 12.

L'AMANT.

« Trop rigoureuse est votre réponse ; je n'ai pas de navire, et je ne sais pas plonger ; je ne saurais donc aller où vous m'envoyez. Je meurs d'amour pour vous si vous ne me secourez. »

LA DAME.

« Si tu penses mourir avant que l'année prenne fin, je ferai dire pour toi des messes comme font les autres femmes. »

L'AMANT.

« Charmante vilaine, fais plutôt que je ne périsse point : ce n'est pas en chantant des messes qu'on ressuscite les morts. Si tu veux me donner confort, ma dame, ne tarde pas ; et quand tu entendras dire que je suis mort, ne fais point chanter de messes ».....

LA DAME

« Que tu sais crier merci avec une flatteuse humilité!..... Tu as si bien plaidé ta cause, tu m'en as tant dit que je me rends : parle, que désires-tu?... »

Ce genre, exactement tel que nous venons de le trouver en Italie, a existé en Allemagne : il n'y a aucune différence entre la pièce précédente et celle dont nous allons citer des fragments, sinon que la première est vive et gracieuse, la seconde sèche et pédantesque ; mais le sujet est identique :

..... « Virgo tu pulcherrima,
cum non sis acerrima,
verba das asperrima,
sicut sis deterrima.....
Si non sanas, morior. »

— « Quid tu optas, juvenis!
Quæris quæ non invenis.

Mecum quæris ludere?
Nulli volo jungere..... »

— « Sed amor durus est,
ferus est,
fortis est;
qui nos vincit juvenes,
vincat et juvenculas
ultra modum rigidas. »

— « Video dictis his
quid tu vis
quid tu sis,
Quod amare bene scis;
et jam intùs ardeo [1]. »

N'est-ce point là comme le sommaire de la pièce suivante, qui a plus de mouvement et de fantaisie?

« Je trouvai sans gardien la belle que j'aime. Elle était debout, seule. Elle me dit : « Pourquoi venir seul ainsi, et que voulez-vous? » — « Dame, c'est le hasard qui m'amène. » — « Dites-moi donc pourquoi vous êtes ici? vous devez me l'avouer. »

« — Je me plains à vous de ma douleur, ô femme très aimée. » — « Que dites-vous, maître sot? Laissez là vos plaintes. »

— « Dame, je ne puis pas ne pas les ressentir. » — « Même dans mille ans, je ne vous paierai pas de vos peines. » — « Quoi! ô ma reine! Faut-il que mon service soit ainsi perdu? — « Vous êtes insensé de me mettre dans une telle colère. » — « Dame, votre haine me tue. » — « Mais, ami, qui vous force à éprouver cette douleur? »

« C'est votre beauté, ô charmante femme. » — « Vos douces chansons veulent me déshonorer. » — « Dame, Dieu ne le permettrait pas! » — « Si je vous écoutais, tout l'honneur serait pour vous et la honte pour moi. »

1. I. *Carm, Burana*, p. 182. Je corrige au v. 16 *Sanis* en *Sanas*, et *merum* en *mecum* au v. 19.

— « Ne me punissez pas de mon amour. » — « Vous pourriez bien regretter les paroles que vous laissez échapper. » — « Mon discours vous déplaît-il? » — « Oui, il afflige mon cœur fidèle. »

— « Je suis fidèle aussi, avouez-le, si vous êtes sincère. » — « Suivez mon conseil, laissez là des prières inutiles. » — « Faut-il que je sois ainsi repoussé? » — « Que Dieu vous fasse trouver ailleurs ce que je ne puis vous accorder. »

— « Mon chant et mon service n'auront-ils donc aucun pouvoir sur vous? » — « Vous réussirez et ne resterez pas sans récompense. » — « Comment l'entendez-vous, excellente dame? » — « Mes refus ne visent qu'à accroître votre valeur et votre joie[1]. »

Cette pièce rappelle assez bien les pastourelles de Guiraut Riquier, citées plus haut, où les deux interlocuteurs font assaut d'ingéniosité et de présence d'esprit; dans cet échange rapide d'arguments ou d'épigrammes, il y a comme une tenson en raccourci, où le cliquetis harmonieux des mots et des rimes donne souvent un grand relief à la pensée.

Voici une pièce analogue, qui ne se compose guère que de métaphores ou de formules traditionnelles, tombées depuis longtemps dans le domaine public :

« Y a-t-il quelqu'un qui soit aussi affligé que moi? Non certes, car un chagrin cruel me dévore.

— « Avez-vous, dites-moi, éprouvé quelque mal? »

— « Vous le voyez, c'est l'amour qui me tue! »

— « Comment pouvez-vous être tué par une chose que l'on n'a jamais vue? »

— « Les pensées aussi peuvent causer la joie et la peine. »

— « En serait-il vraiment ainsi pour vous? »

1. Albreht von Johansdorff. B. *Lied.*, XI, 33.

— « Oui; mais je retrouverais le bonheur, si l'on me faisait entendre quelques paroles consolantes pour mon amour. »

— « Qui vous force à éprouver cette douleur? »

— « C'est le mérite de la dame que j'aime, sa beauté et l'éclat vermeil de ses lèvres[1]. »

Une pièce de Ulrich von Winterstetten (B. *Lied.*, XXXVIII, 191) est moins banale : c'est en vain que le poète prodigue à sa dame les protestations les plus enflammées; elle feint de croire qu'il plaisante, et s'obstine à le renvoyer à celle qui, seule, dit-elle, possède vraiment son amour.

« Naguère, j'engageai un joli babillage avec la femme que j'aime de tout mon cœur : je disais : « Laissez-moi jouir de vos vertus et de vos mérites. Je suis celui qui veut vous servir de tout son pouvoir. Vous êtes ma dame en actions et en paroles. Je vous aime ; vous êtes ma fortune, mon trésor, ma pierre précieuse : toute âme, tout corps, toute autre femme ne me sont rien auprès de vous. »

« Elle répondit : « Vous en avez dit autant à mille autres femmes. Vous voulez me tromper, menteur que vous êtes. Telle qui inspire vos chants et qui a enflammé votre cœur vous est plus chère que moi. Votre bavardage me touche peu. Je ne suis pour vous qu'un paravent. Cherchez une autre que moi que vous puissiez tromper; je connais celle qui cause votre peine : si c'est une femme sensée, elle fera plus de cas de son fou que de votre chétive personne; car votre banal amour s'offre à toutes les femmes. »

En général, le dénouement de ces sortes de pièces est moins clair que celui des *contrasti* italiens; les femmes mises en scène par les poètes allemands sont moins passionnées que coquettes : elles ne veulent ni exaucer tout de suite les vœux de leurs soupirants, ni leur ôter tout espoir.

1. Truhsæze von Sant Gallen, B. *Lied.*, XXX, 31. — Cf. *ibid.*, XXX, 1.

Nous retrouvons ce genre en Portugal; qu'on veuille bien comparer aux pièces précédentes cette ballette de Joham de Guylhade, par exemple (B. *Canc.*, 31) :

« Maîtresse, supporterez-vous de me voir mourir en vous aimant? Ne m'en saurez-vous aucun gré? N'en ressentirez-vous aucune douleur? » — « Ami, tant que je vivrai, je ne vous montrerai point un amour dont pourrait sortir pour moi quelque dommage. »

— « Maîtresse, par Dieu qui vous a créée, ne me laissez point ainsi mourir : m'aimer serait pourtant un acte courtois qui ne resterait pas sans récompense. » — « Ami, etc..... » (comme plus haut).

— « Maîtresse, que Dieu vous pardonne. Souvenez-vous des peines que j'ai souffertes pour vous! Pour vous, je mourrai, car mon cœur est à bout de forces! » — « Ami, etc. »

Nous sommes disposés à ne voir là qu'une variété d'un genre plus large qui a dû être fort cultivé dans toutes les poésies amoureuses, le dialogue entre amants. Il pouvait être, on le pense bien, très varié : aveux, serments, plaintes, reproches, malédictions pouvaient y trouver place; en fait, il n'est guère de sentiment qui n'ait été exprimé dans des pièces de ce genre, qui vont du duo d'amour tendrement soupiré aux discussions les plus vives et les plus irritées; il serait fastidieux de les énumérer; qu'il nous suffise de citer quelques exemples empruntés aux différentes littératures que nous étudions.

Tantôt c'est un simple échange de protestations amoureuses, comme dans Mazzeo di Ricco[1] en Italie, Walther von der Vogelweide[2] en Allemagne, le roi Denis[3], Pedro d'Armea[4], Stevam Froyam en Portugal[5]. Nous traduisons ici la pièce du dernier, qui est fort jolie :

1. *Lo core innamorato*, Nannucci, 2e édon, I, 126.
2. *Got gebe ir.* — *Mich hat ein.* Edon Pfeiffer, nos 11 et 15.
3. B. *Canc.*, 186.
4. B. *Canc.*, 812.
5. B. *Canc.*, 40.

« Vous le voyez, dame, je vous aime autant que mon cœur peut aimer : ne me dites point qu'il n'en est point ainsi ! » — « Non, ami, mais je vous dirai autre chose : vous ne m'aimez pas plus que je ne vous aime, ami et seigneur ! »

— « Où je ne vous vois pas, je prends Dieu à témoin que je ne vois rien qui me plaise : tout m'est à charge; ne me dites point qu'il n'en est point ainsi ! » — « Non, ami, etc. »

— « Je vous aime tant qu'en bonne foi je ne saurais aimer davantage ; et ne me dites point qu'il n'en est point ainsi. » — « Non, ami, etc.[1] »

Quelquefois la pièce a une allure plus dogmatique : ainsi dans Walther[2], un amant demande à sa dame quelles sont les qualités qui lui plairaient le plus en lui, et celle-ci lui ayant fait la même question, l'auteur fait esquisser un petit traité de morale courtoise où sont énumérées les vertus que les femmes sont en droit d'exiger des hommes, et réciproquement.

Quelquefois enfin, nous assistons aux querelles plus ou moins raisonnables, aux réconciliations plus ou moins prévues des amants, comme dans Giacomino Pugliese[3], Saladino de Pavie[4] en Italie, Fernando Esquyo[5] en Portugal[6].

I. Les dialogues entre l'amant et l'amante sont fréquents dans la poésie portugaise; mais la plupart des auteurs, habitués surtout à faire parler des femmes, y donnent à celles-ci le principal rôle : ce sont elles qui, le plus souvent, prennent l'initiative du dialogue pour provoquer des aveux, réchauffer des sentiments qui languissent, offrir un amour ou un pardon qu'on ne leur demandait pas. V. B. *Canc.*, 180, 318, 390, 411, 606, 704, 812, 845, 865, etc.

2. Ed^on Pfeiffer, n° 16.

3. *Donna di voi*, *Antiche Rime*, I, 392.

4. *Messer, lo nostre amore*, Nannucci, 2e éd^on, I, 134.

5. B. *Canc.*, 903.

6. Nous n'étudions ici que les pièces où le dialogue va strophe par strophe. Il y en a qui se composent de deux parties où les deux interlocuteurs prennent tour à tour la parole; mais ce sont à peine des dialogues ; ce sont plutôt deux monologues juxtaposés, entre lesquels la soudure est encore visible.

On se souvient peut-être que nous avons conclu nos recherches sur l'*aube* en disant qu'elle s'était formée de la réunion de deux éléments : le chant du veilleur et la scène de séparation des amants au matin. Il semblerait que ce dernier thème, dont nous avions ajourné l'étude définitive, fût une variété de celui que nous étudions en ce moment. Il est bien naturel en effet que les amants, au moment de se quitter, échangent, dans un dialogue passionné, des regrets et des espérances. C'est sans doute cette considération qui faisait regarder à M. Rœmer le dialogue comme essentiel à l'aube. Les formes les plus simples du genre, que nous trouvons en dehors de France, lui donnent tort. Sans doute, le dialogue est tellement naturel qu'il s'est imposé de très bonne heure; on le trouve dans presque toutes les pièces françaises et allemandes. Mats les formes les plus archaïques semblent n'avoir consisté qn'en un monologue prononcé par la femme.

C'est ce que nous permettent de supposer d'abord un certain nombre d'œuvres italiennes, qui sont déjà comme des aubes vaguement esquissées. Ce sont, il est vrai, des chansons d'amour, mais où l'amant rappelle à sa dame leur dernière entrevue et ne manque pas de rapporter les paroles qu'elle lui adressait au moment du départ : le monologue de la femme, s'il ne compose pas toute la pièce, en reste le centre; il est brûlant et passionné, tandis que la réponse de l'amant est terne et froide; quant au cri du veilleur, au chant des oiseaux, il n'en est nullement question, comme nous l'avons déjà remarqué ailleurs.

« Si vous partez, dit une dame dans une pièce de Giacomino Pugliese[1], et que vous tardiez à revenir, je m'enfermerai dans un cloître (*io m'arrendo*) et mènerai une vie toute nouvelle : jamais plus je n'entrerai en jeux ni en danses; je me tiendrai plus recluse qu'une nonne. »

1. *Isplendiente*, *Ant. R.*, I, 400.

« Au moment où je m'éloignais de vous, dit ailleurs le même poète à sa dame [1], vous me disiez en soupirant : si vous pouvez revenir ne tardez point. Car ce n'est pas un bon usage que de laisser l'amour et de s'éloigner. »

Quant aux circonstances où la scène se passe, le contexte ne laisse aucun doute à cet égard : c'est bien, comme dans l'aube, une séparation matinale :

Membrando ch'ei te, belle, a lo mio brazo
Quando sciendesti a me in deporto
Per la finestra de lo palazo [2].

On voit qu'ici les amants ne sont pas réunis dans une chambre, mais en plein air, sous quelque berceau de feuillage, comme dans Dietmar et une aube provençale.

L'aulente bocca e le menne
E lo petto le ciercai;
Fra le mie braze la tenne :
Basciando mi demandai... [3]

Ce sont de purs monologues de femme que nous offre la poésie portugaise. Voici une pièce qui a de singulières analogies avec celle de Dietmar et quelques autres plus modernes [4] ; c'est ici le chant des oiseaux qui a réveillé les amants :

Levez-vous, ami, qui dormez à la fraîcheur du matin;
Tous les oiseaux du monde parlaient d'amour.
Je vais joyeuse.

Levez-vous, ami, qui dormez le matin à la fraîcheur ;
Tous les oiseaux du monde chantaient d'amour.
Je vais...

Tous les oiseaux du monde parlaient d'amour;
C'est de mon amour et du vôtre qu'ils s'entretenaient.
Je vais...

1. *La doloie*, *Ant. R.*, I, 396.
2. *Ant. R.*, I, 400.
3. *Ant. R.* I, 396.
4. Nuno Fernandez Torneol. B., *Canc.*, 242.

Tous les oiseaux du monde chantaient d'amour;
C'est de mon amour et du vôtre qu'ils parlaient.
Je vais...

C'est de mon amour et du vôtre qu'ils s'entretenaient;
Vous avez coupé les branches où ils se perchaient.
Je vais...

C'est de mon amour et du vôtre qu'ils parlaient;
Vous avez coupé les branches où ils se posaient.
Je vais...

Vous avez coupé les branches où ils se perchaient,
Et desséché les sources où ils buvaient.
Je vais...

Vous avez coupé les branches où ils se posaient,
Et desséché les sources où ils se baignaient.
Je vais...[1].

Ce thème de l'amante, qui, le matin venu, réveille son amant et le presse de la quitter, est fort ancien et n'appartient pas en propre aux littératures romanes. Un passage d'Athénée[2] nous apprend que, de son temps, il y avait des pièces sur ce sujet, appelées Locriennes, fort peu décentes, et très populaires dans la Grande-Grèce. Dans le fragment qu'il nous a conservé, la femme réveille son ami, en lui montrant les premiers rayons du jour qui filtrent sous la porte, et elle le supplie de partir avant le retour d'un personnage dont elle a l'air de craindre fort l'arrivée, et qui n'est autre que son mari[3]. Ces pièces ont-

1. Nous avons traduit cette pièce littéralement, en conservant les répétitions, que nous supprimerons à l'avenir pour être plus bref. Le mécanisme de ces répétitions sera èxposé plus loin.

2. Cité par M. G. Paris, *Rom.*, I, 117.

3. Athénée, xv, 697 B. Οὗτος γὰρ τὰς καπυρωτέρας ᾠδὰς ἀσπάζεται μᾶλλον τῶν ἐσπουδασμένων οἷαί εἰσιν αἱ Λοχρικαὶ καλούμεναι, μοιχικαί τινες τὴν φύσιν ὑπάρχουσαι, ὡς καὶ ἥδε.

Ὦ τί πάσχεις; μὴ προδῷς ἄμμ' ἱκετεύω.
πρὶν καὶ μολὲν κεῖνον, ἀνίστω.
μὴ κακὸν μέγα ποιήσῃς κἀμὲ τὰν δειλάκραν.
ἁμέρα καὶ ἤδη. Το φῶς διὰ τᾶς θυρίδος οὐχ ἐξορᾷς;

(Schneidewin, *Delectus poetarnm iambicorum*, etc. Gœttingue. 1839, p. 465. — Il renvoie à Bentley, *Opusc.*, 351.)

C'est de ce passage qu'André Chénier a tiré son élégie inachevée de la

elles pu demeurer vivantes en Italie jusqu'aux premiers temps du moyen âge et influer sur la poésie moderne? Il nous semblerait hardi de l'affirmer.

Quoi qu'il en soit, l'aube primitive semble donc avoir été le monologue d'une femme congédiant son amant au point du jour. Mais c'est là encore une situation toute particulière; on peut aussi concevoir des adieux ayant lieu, non plus au matin, après une nuit passée ensemble, mais dans des circonstances quelconques. Le thème de l'aube ne serait donc qu'une variété d'un autre plus étendu, la chanson de séparation ou d'adieux, prononcée par la femme, dont nous aurons à nous occuper plus loin.

Bien entendu, ce thème lui-même a admis des variantes, et laissé un écho dans des pièces assez nombreuses. Par exemple, l'amante se plaint de la longueur des nuits qu'elle doit passer seule[1] :

« Sans mon ami, je vais songeuse; je suis seule et mes yeux ne se ferment point; je demande ardemment à Dieu que la lumière arrive, et il ne me la donne en aucune façon. Mais si j'étais avec mon ami, l'aurore aussitôt arriverait.

« Et, selon ce qui me paraît, quand mon seigneur, ma lumière et mon bien est avec moi, aussitôt paraît l'aurore dont je n'ai nul désir, et aujourd'hui la nuit dure et se prolonge. Si j'étais, etc.

« Père céleste, plus de cent fois je vous demande, par celui qui est mort sur la vraie croix, d'amener bientôt l'aurore, mais surtout de ramener les nuits d'autrefois. Si j'étais, etc.[2] »

Le même auteur a considéré le même sujet sous un aspect un peu différent[3] :

Jeune Locrienne : « Fuis, ne me livre point... » (Edition G. de Chénier, *Egl.* XIX; I, p. 75.)

1. Juyao Bolseyvo. B., *Canc.*, 1771.
2. Même sujet. B., *Canc.*, 782.
3. B., *Canc.*, 772.

.... « Hier, je me couchai toute songeuse; et la nuit durait et se prolongeait; mais celle d'aujourd'hui ne lui ressemble guère, car je vis mon ami; et à peine commençait-il à me parler que déjà l'aurore avait paru[1]. »

N'est-il pas remarquable de trouver des paroles presque identiques dans une pièce allemande des plus anciennes[2] ?

« Nous avons accueilli avec joie les longues nuits d'hiver, un courtois[3] chevalier et moi. Sa volonté s'est accomplie. Ce que nous désirions tous deux, il l'a mené à bonne fin avec grande joie et grand amour. Il est tel que mon cœur le veut[4]. »

II

Nous arrivons maintenant à des genres dont l'ancienne poésie française ne nous fournit pas de spécimens; comme ils sont étroitement apparentés à ceux qui précèdent, et que ceux-ci même nous ont paru en être des transformations, il serait légitime de déclarer *a priori* qu'ils y ont existé aussi; mais nous verrons bientôt que cette proposition est susceptible de démonstration.

L'aube, qui a eu la bonne fortune d'être traitée par des poètes de marque, et qui est arrivée ainsi au grand jour de l'histoire littéraire, ne nous montre, en somme, que l'une des faces d'une situation qu'affectionnent toutes les poésies populaires; mais le thème inverse y est fréquent aussi : nous voulons parler de la chanson d'amour et de

1. Il y a des pensées analogues placées dans la bouche de l'amant, dans la poésie populaire moderne de l'Italie. V. D'Ancona, *La poes. pop.*, p. 279-89.
2. Dietmar von Aist. (M. F., 40, 3.)
3. « Wôl bedâht » : c'est le français « bien enseignié ».
4. Cf. M. F., 39, 30, où le chevalier se félicite « de ces grandes nuits d'hiver où on est longtemps couché près de son amie »; et M. F., 35, 20 : « Je serais heureux des longues nuits d'hiver, si je les passais couché selon mes désirs. »

prière que l'amant vient chanter le soir sous les fenêtres de son amante, en la suppliant de lui ouvrir sa porte, ou du moins de lui accorder un mot ou un regard. Ces pièces, qu'on pourrait appeler *sérénades*, sont innombrables, aujourd'hui encore, surtout dans les pays méridionaux, où la douceur du climat permet de prolonger les veilles à la belle étoile: on en trouvera une infinité d'exemples dans les recueils de poésie populaire espagnols et italiens[1].

Enfin, ces deux situations elles-mêmes ne sont que la préparation et le dénoûment d'une troisième, qui, nous l'avons déjà remarqué, est fréquente dans la poésie populaire : c'est la réunion de deux amants, l'oaristys plus ou moins voilée :

« L'autre nuit, je ne dormais point : *lelia d'outra*, et mon ami venait : *e doy*, *lelia d'outra*.

Je ne dormais point et je songeais... et mon ami arrivait.

Mon ami venait... et d'amour si bien disait...

Mon ami arrivait... et d'amour si bien chantait[2]. »

Ordinairement la scène est mise directement sous nos yeux : nous assistons, par exemple, à la visite amoureuse d'un homme à une femme, ou réciproquement :

— « La nuit passée, je me suis approché de ton lit, ô femme, mais je n'ai point osé t'éveiller. » — « Dieu te maudisse! Pensais-tu donc que je fusse une bête féroce! » répondit la femme[3].

Dans la pièce suivante, composée en Italie au XIVe siècle, il s'agit au contraire d'une femme qui va trouver son amant et qui ne peut réussir à l'éveiller, tant son sommeil est profond :

1. Nous n'en parlons ici que pour marquer l'affinité des différents genres entre eux; mais nous n'y insistons pas, car nous ne voyons pas que ce genre soit représenté au XIIe et au XIIIe siècles. Il y a cependant un de nos refrains qui semble bien prononcé par un amant qui a veillé toute la nuit à la porte de sa belle : « Il est jors, s'amors m'ocit, et je sui ki l'atendrai. » (B. *Rom.*, I, 44, v. 23.)

2. Pedr' Anez Solaz. (B. *Canc.*, 415.)

3. M. F. (Kürenberc), 8, 9.

Sonno fu che me ruppe, donna mia,
En quelle parti dov'io m'arrivai,
Una angioletta in sonno me dicia,
« Che per troppo dormir perduta m'ài.
O dormiglioso, forte addormentato,
Già non sia amante per donna acquistare.
Sta notte mi levai, vennit'a lato,
Credendomi con teco solazare.
Tu eri tanto forte addormentato
Che già mai non te pote'esvegliare.
. . . . »
. . . . »
— « Gentil madonna, non me biasimate,
Che la vostra venuta non sapia.
Il sonno traditor che m'a ingannato
A già gabbato più saggio de mia.
Non me lamento tanto dello sonno,
Quanto faccio de voi, patrona mia,
Che n'ci venisti a l'alba dello giorno,
Quando lo dolce sonno me tenia.
Sonno fu che me ruppe, donna mia[1]... »

Dans les rédactions modernes, c'est une autre cause qui fait manquer le rendez-vous : l'amant, attendu à telle heure, se laisse surprendre par le sommeil et n'arrive que longtemps après; alors on lui ferme impitoyablement la porte au nez :

'Na donna mme prumise alle cinc' ore,
Jeu, lu meschinu, mme nde 'scii a durmire;
Quandu mme risvegliai, fora le nove,
Pigghiu li panni e mme 'ncignu a bestire :
Mme' nd' au 'rretu la porta allu miu amore;
— « Aprimi, beddha mia, 'ogghiu trasire. » —
Iddha' mme disse : — « A ba, vegghi cicore!
Ci ama donna nu' bascia a durmire :

1. Carducci, *Cant.*, p. 56 (*Cod. magliab. Strozz.* cl. VII, 1040.) Il y a une lacune de deux vers après le dixième. M. Carducci pense qu'il y en a une autre de quatre vers après le quatrième. Nous ne le croyons pas. M. Carducci a fort bien remarqué que la strophe (la seule complète est la dernière) est en *ab ab.ab ab;* mais les quatre premiers vers ne forment pas le début d'une strophe mutilée; c'est un refrain qui doit être répété à la fin de chaque couplet ou à la fin de la pièce, comme le prouve la répétition du premier vers à la dernière place. Il n'y a, du reste, aucune interruption de sens entre 4 et 5.

Mme prumettisti ca 'jeni a cinc' ore,
Mo' su' li noe, e nu' te pozzu aprire[1]. »

Mais ces différents thèmes ne se rencontrent presque jamais isolément. Ils avaient entre eux tant d'affinité qu'ils se sont souvent réunis et enchevêtrés d'une façon à peu près inextricable : ainsi, nous avons, dans la pièce suivante[2], une sorte de sérénade, compliquée d'un contrasto :

Donna. — « Lèvati dalla porta :
Lassa, ch'or foss'io morta
Lo giorno ch'i t'amai !
Lèvati dalla porta,
Vàtten alla tua via ;
Che per te seria morta,
Et non te ne encresceria.
Parti, valletto, partiti,
Per la tua cortesia :
Dè, vattene ora mai. »

Amante. — « Madonna ste paraule
Per Dio, non me le dire.
Sai che non venni a càsata
Per volermene gire.
Lèvati, bella, ed aprimi,
E lasciami trasire ;
Poi me comanderai. »

Donna. — « Se me donassi Trapano,
Palermo con Messina,
La mia porta non t'apriro
Se me fessi regina.
Se lo sente marítamo
O questa ria vicina,
Morta, distrutta m'ài. »

Amante. — « Marítato non sentelo ;
Ch'el este addormentato,
Et le vicine dormeno :

1. Caballino. D'Ancona, *P. pop.*, p. 23, d'après Imbriani, II, 427.
2. Carducci, *Cant.*, 52. Même ms. (XIVe siècle). La pièce est, dans le manuscrit, intitulée *Ciciliana*.

Primo sonno è passato.
Se la scurta passassenci
Seria stretto e ligato. » —

Donna. — « E tu perchè ci stai? —

Amante. — « Che la scurta passassence,
O vergine Maria!
Tutti a pezzi tagliassenci
En mezzo della via! »

Donna. — « Ma non dinanzi a càsame
Ch'io biasmata seria.
E perche non t n'vai? »

La pièce qui suit nous offre une oaristys doublée d'un contrasto : la femme, en apercevant son amant, fait mine de le renvoyer, puis elle se ravise, finit par le recevoir et le retient quand il veut s'en aller :

Gìmene al letto della donna mia,
Stesi la mano e toccaile lo lato.

Ella si risvegliò, ch'ella dormia :
— « Onde ci entrasti, o cane rinnegato? —
— « Entraici dalla porta, o vita mia;
Priegoti ch'io ti sia raccomandato. »
— « Or poi che ci se'intrato, fatto sia.
Spogliati ignudo e corquamiti a lato. » —
Poi ch'avem fatto tutto nostro gioco,
Tolsi li panni e voleami vestire;
Ed ella disse : — « Stacci un altro poco,
Che non sai i giorni che ci puoi transire[1]. »

Voici enfin une pièce où, sur les deux thèmes précédents, vient se greffer celui de l'aube : le récit de la visite amoureuse est ainsi complété par celui des adieux au matin :

1. Card., *Cant.*, p. 57 (même source). V. un grand nombre de rédactions modernes (de Naples, Venise, Rome, Montferrat et de la Toscane), dans d'Ancona, *Poes. pop.*, pp. 24-28. Dans quelques-unes, le contrasto est plus développé. L'amant s'introduit par le balcon, ou par la fenêtre, et il semble que ce soit son audace qui lui vaille les bonnes grâces de son amante.

Me ne andai a casa, a casa della signora,
Et la trovai nel letto, che lei dormiva sola.
La presi per la mano, la bella non sentiva :
— « Sol un bacio d'amore. » — « Oimé, io son tradita ! »
— « No, no, non sei tradita : che io son quel giovanotto
Ch'io son quel giovanotto, che a te vuol tanto bene. » —
. . . .
« Fa la ninna e dormi, finchè la rondin canta. » —
— « O rondinella bella, tu sei una traditora !
Tu sei venuta a cantar, non era ancora l'ora !
O rondinella bella, tu sei una meretrice,
Tu m'hai svegliato dal sonno mio felice !
O rondinella bella, tu sei una gran bugiarda,
Tu sei venuta a cantar, non era ancora l'alba[1]. »

Les formes que nous venons d'examiner sont assez complexes; elles supposent une longue élaboration d'un thème primitif que nous avons essayé d'y retrouver : or, dans les scènes dramatiques, le rôle de la femme est presque toujours le plus développé : l'aube elle-même, qui semblerait comporter nécessairement le dialogue, nous a paru n'avoir été composée à l'origine que d'un monologue de femme. Toutes les recherches précédentes nous amè-

1. Rédaction romaine, d'après Kopisch, *Agrumi*, p. 180. — Nous avons déjà vu plus haut une forme analogue de l'aube. — Cf. diverses variantes dans Ive : *Canti pop. istriani*, p. 15. En somme, il s'agit, dans toutes ces pièces, d'une visite nocturne faite, soit par l'amante à l'amant, soit, plus ordinairement, par l'amant à l'amante. Dans quelques rédactions, l'amant manque son but parce qu'il s'est éveillé trop tard et qu'il a laissé passer l'heure du rendez-vous : ce trait n'est pas très naturel. Il semble que nous soyons plus près du thème primitif dans quelques chansons françaises, malheureusement très incomplètes, où c'est en rêvant de sa belle que l'amant a l'idée d'aller la trouver (Rolland, II, 160. Ch. de la Vendée) :

J'ai bien fait un rève qu'elle net là,
Et qui tenais ma mie, entre mes bras (cf. *Ibid.*, I, 279),
I sautis en pllace, frais comme in gllas,
I prenis ma culotte et mon chapia,
A la porte à ma mie, dret y m'en va.
— « Qu'eto che qui racasse a quielle heure [là] ? »
— « Ol é mà, ma mignoune, euvre me jà. »
— « I n'euvre poet ma porte la net aux gâs. »
— « Si tu n'euvres ta porte, je me neïra. »
— « Garçon, si tu te nayes, tant pis pre ta. »

Comme dans plusieurs versions italiennes, l'oaristys se complique d'un contrasto, à peine indiqué ici. — Cf. chap. suivant.

nent donc à cette conclusion que la chanson de femme tenait une place prépondérante dans l'ancienne lyrique romane. C'est elle qui nous reste à étudier dans ses différentes variétés.

La plus fréquente de toutes est la chanson de mal mariée; nous l'avons déjà signalée en France, où elle ne se rencontre que dans un cadre de convention, d'où il est facile de la faire sortir. Les rédactions italiennes que nous en trouvons ne nous apprennent rien de nouveau : en Italie comme en France, les intéressantes victimes qu'elle nous présente ont des sentiments plus vifs que délicats; ce ne sont pas de ces âmes compliquées dont il faut une psychologie raffinée pour débrouiller les replis ; elles ne font qu'un vœu, et ne le dissimulent point : c'est de voir mourir leur mari, — qui est toujours « le pire qui fût jamais », — pour être tout entières à leur amant :

E guana lo veggio morto[1]...
Del peggior che sia già mai
Vengiam'. Il vedess' io morto
Con pen' e dolori assai !
Poi ne saria a buon porto.
Che io ne saria gaudente
A tutto lo mio vivente :
Piangerialo in fra la gente
Et batteriami a mano ;
Poi diria 'n fra la mia mente :
Lodo Dio sovrano[2] !

Il faut dire, à leur décharge, que ces maris ne sont pas aimables : conformes au type classique du « jaloux » de notre poésie, ils enferment leurs femmes et les battent tout le jour :

Incontanente son battula[3]
..... A forza m'aviene
Ch'io m'apiatti od asconda

1. Ruggieri Pugliese : *L'altro ier*, v. 17. Voy. la liste des pièces italiennes que nous avons utilisées, ch. III, p. 233.
2. Frédéric II : *Di dol*, v. 39 sq.
3. Frédéric II : *Di dol*, v. 33.

Ca si distretto me tene
Quel cui Cristo confonda[1].

Ils les font épier par d'affreuses vieilles qui se vengent de ne pouvoir plus aimer en troublant l'amour des antres :

Drudo mio, a te mi richiamo
D'una vecchia c'o a vicina,
Ch'ella s'è acorta ch'io t'amo,
Del suo mal dir' no rifina;
Co'molto adiroso talento
M'ave di te gastigata[2].

Bien entendu, toutes ces précautions sont vaines; nos amoureuses se chargent, non seulement de prouver à leurs maris que

« Les soins défiants, les verrous et les grilles
Ne font pas la vertu des femmes ni des filles »;

elles le leur disent en face :

Gieloso, battuta m'ai
Piacieti di darmi dolglia,
Ma quanto più mal mi fai
Tanto il mi metti più in volglia.

Elles ne pensaient point à aimer, non certes; mais, puisqu'on leur reproche de le faire, elles justifieront ce reproche :

Di tal uom m' acasgionasti
C'amanza non avea intra nui,
Ma da che lo mi ricordasti,
L'amor mi prese di lui :
Lo tuo danagio pensasti[3].

1. G. Pugliese : *Donna di voi*, v. 46.
2. C. du Prato : *Per lo marito*, v. 28.
3. *Per lo marito*, v. 10. — Cf. Weckerlin, *L'ancienne chanson*, p. 81 :

Mon mari me bat, la la; — J'en suis bien fâchée.
Mais plus il me battera! Je ferai toujours cela.

Quant à l'amant, il bénéficie de tous les avantages du contraste : il est l'objet d'un culte enthousiaste, il est « un Dieu en terre »[1]. Il n'y a ici aucune réserve, aucune pudeur dans l'expression. Les auteurs de chansons courtoises se plaignent quelquefois que leurs amantes fassent les renchéries et leur tiennent la dragée haute; ici, les rôles sont retournés; toute la passion fougueuse, irréfléchie, est du côté des femmes; quand elles ne se jettent pas au cou de celui qu'elles aiment, elles se traînent à ses pieds; il est leur seigneur : elles sont « à ses ordres[2] », elles lui demandent merci :

> Merzè, non mi dar travalglia[3].
> Merzè ti chero, or m'aiuta[4].

Il est remarquable que ce thème ne se trouve qu'en France et en Italie : ce fait confirme l'opinion exprimée plus haut, à savoir qu'il n'est ni très ancien, ni populaire d'origine. On nous objectera sans doute les chansons populaires, nombreuses à toutes les époques de notre poésie, dont un mariage mal assorti fait les frais. D'abord le nombre de ces chansons ne nous frappe point : qu'on parcoure un recueil quelconque de poésies populaires françaises, on n'en trouvera pas tant d'exemples. On s'étonne même qu'il n'y en ait pas plus, quand on songe à l'extrême richesse de ce thème dans la poésie courtoise, qui s'est si souvent infiltrée dans la poésie du peuple : ainsi il n'est guère de province, si reculée qu'elle soit, qui ne connaisse la pastourelle. Dans les pays où la poésie populaire s'est trouvée plus à l'abri des influences littéraires, les chansons de mal mariées sont rares.

Là même où on les trouve en grand nombre, peut-être

1. Che tu se' in terra il mi' dio (*L'altro ier*, v. 7).
2. Al tuo dimino (*Donna di voi*, v. 68), meo sire (*Dolze mio*, 2. — *Oi lassa*, 41. — *Donna di voi*, 10. — *L'amor fa*, 54.)
3. C. da Prato : *L'amor fa*, v. 52.
4. *L'altro ier*, v. 6.

y a-t-il lieu de faire parmi elles une distinction : elles ne sont pas toutes une revanche de la beauté et de la jeunesse sacrifiées à des convenances sociales; elles ne défendent pas toutes l'indépendance de la passion contre la contrainte du lien conjugal; ce qu'elles ridiculisent, ce n'est pas toujours le mari, mais très souvent la fille à marier : celle, par exemple, qui est trop âpre à la poursuite d'un époux, celle qui, faute de prétendants, est à la veille de « coiffer sainte Catherine », l'aînée qui enrage de voir sa cadette pourvue avant elle, la mijaurée aux prétentions excessives, la fille trop positive qui préfère à un amoureux jeune, mais pauvre, un vieux richard, et qui s'en repentira bien vite [1], ou la vieille, qui, pour satisfaire des aspirations qui ne sont plus de son âge, prend un trop jeune mari.

Mais le mariage lui-même est respecté dans les chansons vraiment populaires; il est même considéré sous l'aspect le plus austère, souvent le plus triste. Il y a, dans toutes les parties de la France, des chansons que les compagnes de la mariée viennent lui chanter avant le repas de noces, avec un recueillement presque religieux, et qui, faisant partie en quelque sorte du rituel du mariage, sont pieusement transmises de génération en génération [2] : elles ont donc bien des chances pour être plus anciennes, plus fidèlement conservées que des chansons de danse, où le caprice et la mode ont dû avoir tant de part : or, elles ne sont pour la plupart, — sous une forme, il est vrai, d'autant plus médiocre qu'on a voulu la rendre plus noble et plus solennelle, — qu'une leçon de morale extrêmement

1. Ainsi, dans les chansons si nombreuses qui mettent en scène une jeune épousée toute désappointée d'avoir trop bien dormi la nuit de ses noces, et qui vient s'en plaindre à ses parents, il nous semble que c'est souvent celle-ci aussi et non seulement le vieux mari qui est le point de mire du poète.

2. V. Bujeaud, II, p. 7, 23-32; Champfleury et Veckerlin, p. 108, 157. — Cf. *La Misère en ménage*, Rolland, I, 51-5; II, 50; de Puymaigre, *Pays Messin*, II, 19.

sévère et grave : on y retrace aux jeunes épouses les devoirs qu'elles assument, les charges, les tristesses de la vie où elles entrent; et, si certaines ne parviennent à tirer de leurs yeux les pleurs que la tradition exige d'elles qu'en les frottant d'une gousse d'ail, il en est aussi qui ne peuvent se défendre d'un sentiment de regret pour le passé, d'appréhension pour l'avenir, et qui versent de vraies larmes sous leur voile de mariées.

La poésie vraiment populaire, en effet, si elle admet dans la liaison des scènes, l'invention des images, l'expression des sentiments, la fantaisie la plus libre et souvent la plus troublante, repose toujours, même dans ce pays, qu'on accuse si volontiers de légèreté, sur un fonds de sentiments honnêtes : elle est inspirée trop directement par la réalité, elle reflète trop fidèlement des sentiments vrais et naturels pour être, de parti pris, immorale et licencieuse; si elle montre le côté ridicule et bas des choses, elle ne prêche pas la révolte; si elle peint souvent la passion l'emportant sur le devoir, elle ne fait pas du devoir un objet de risée. Partout où nous voyons renversées, comme à plaisir, les idées morales les plus élémentaires, soyons assurés que nous ne sommes point dans une atmosphère vraiment populaire, mais en face de quelque caprice qu'il ne faut pas prendre au sérieux : ce n'est qu'un jeu de l'esprit qui nous transporte dans un monde enchanté d'où on a banni l'idée de devoir pour n'en point assombrir l'éternelle gaîté.

Aussi, où trouvons-nous, le plus souvent, le mariage bafoué, le mari transformé en fantoche grotesque, ou voué à une haine qui serait tragique si elle était prise au sérieux? C'est, au XIII[e] siècle, dans des refrains; mais nous avons montré combien il serait imprudent de les regarder tous comme populaires; c'est dans ces chansons dramatiques, ces « sons d'amour » étudiés plus haut, où s'est égayée la verve de poètes courtois; c'est enfin, au XV[e] et au XVI[e] siècles, dans des pièces françaises et surtout italiennes,

destinées à accompagner les danses ou les mascarades, et composées, pour l'amusement de la haute société, par des musiciens-poètes dont l'esprit n'avait rien de naïf, et qui ont emprunté au peuple plutôt sa manière que ses sujets préférés.

Il est tout naturel, en effet, de voir dans ces œuvres une influence de la poésie courtoise : dans le monde conventionnel que celle-ci a créé, le mari, le jaloux, n'était-il pas l'ennemi, le trouble-fête? Sans doute, dans les pièces où le ton reste noble, il n'est point question de lui : le poète, en le mentionnant, descendrait des hauteurs où il plane; il craindrait de rappeler à sa dame des obligations humiliantes pour elle, et, pour lui, fâcheuses. Mais dans les œuvres d'une allure plus libre, qui, par leur nature même, autorisent tous les écarts, où les personnages ne sont que d'amusantes marionnettes avec qui on peut tout se permettre, le mari est traité comme il le mérite : il est vilain, il est déloyal, il est même roux!

Il est viels et rasotés,
    et glos come lous;
si est magres et pelés
    et si a le tous;
toute sa graindre bontés
    c'est de çou qu'il est cous[1].

Dans les romans qui prétendent nous peindre la vie courtoise, le mari est toujours le plastron de l'auteur. Pour ne citer que ceux qui sont nés dans la patrie de l'amour conventionnel célébré dans les chansons, qui ne voit immédiatement que l'auteur de *Flamenca* a eu pour but de glorifier l'amant et de rabaisser le mari? La *Nouvelle du Perroquet*, d'Arnaut de Carcassés, est composée dans le même esprit; mais Arnaut ne se contente pas de dramatiser son idée; il juge plus prudent de faire lui-même la philosophie de son roman : il nous avoue avec candeur qu'il a

1. B., *Rom.*, I, 38.

composé son ouvrage, — sorte de traité des Précautions Inutiles, — pour l'instruction des maris soupçonneux : il a voulu, dit-il,

> los maritz castiar
> que volon lor molhers garar[1].

C'est de ces romans que le personnage du mari grotesque passa chez les conteurs italiens du xive et du xve siècles : c'est de là qu'il revint encombrer nos nouvelles et notre théâtre au xvie et au xviie. Molière lui-même ne dédaigna pas de le reprendre et de le marquer à son coin. Et depuis !... Décidément, si la lyrique courtoise du moyen âge a beaucoup à se faire pardonner, elle n'a pas été tout à fait inutile : sans elle, notre théâtre n'aurait peut-être pas connu le ridicule du mari trompé, et alors que deviendraient les vaudevillistes nos contemporains ?

Si donc les personnages de la femme mal mariée, de l'époux ridicule, et de l'amant impeccable ont pris les proportions de types littéraires, si l'amour coupable a, pour un temps et dans un certain genre, évincé les autres formes de sentiment et accaparé l'attention, ce sont des phénomènes tout accidentels. En effet, nous ne trouvons pas ces traits dans les œuvres lyriques les plus anciennes, qui sont mises, non dans la bouche d'une femme mariée, mais dans celle d'une jeune fille. Il y a là une ligne de démarcation profonde entre deux périodes qu'il faut soigneusement distinguer.

Même dans les littératures où la seconde a été assez brillante pour effacer à peu près ce qui l'avait précédée, il reste quelques traces de la première : ce sont des jeunes filles que mettent en scène les pastourelles et quelques pièces anciennes, tant provençales que françaises[2]. La poésie alle-

1. B. *Chrest.*, p. 266.
2. Marcabrun, *A la fontana*... « filha d'un senhor de castel ». (B. *Chrest.*, p. 50.) G. de Dijon, *Chanterai por mon corage*. (P. Meyer, *Rec.*, n° 41.) Anonymes, B. *Rom.*, I, 43 ; I, 46, etc.

mande nous offre en abondance certaines situations où il est plus naturel de voir placées des jeunes filles que des femmes mariées, et si la condition des héroïnes n'est pas toujours nettement indiquée, il semble, d'après un passage de Kürenberg, que ce soit bien de femmes non mariées qu'il s'agisse en effet[1].

Dans la poésie portugaise, qui est plus explicite, nous ne trouvons plus aucune trace de l'amour illégitime; toutes les femmes mises en scène sont des jeunes filles; il en est de même dans un grand nombre de refrains français.

Nous avons dit tout à l'heure que la forme préférée de la lyrique romane à ses débuts était un monologue de femme; nous pouvons donc ajouter maintenant, de femme non mariée. Cette affirmation prise à la lettre ne s'appliquerait pas tout à fait à la poésie allemande et pas du tout à la poésie portugaise; généralement, les femmes qui y paraissent s'adressent soit à une amie, soit à leur mère, soit, plus rarement, à leur amant, présent ou absent. Mais ce n'est là qu'un détail de mise en scène; les poètes ont voulu éviter l'invraisemblance ou la monotonie qui s'attachent facilement aux monologues; ce sont pourtant de véritables monologues que leurs pièces, car le rôle du second personnage est presque toujours muet.

Toutes ces pièces sont relatives à l'amour; elles peignent les diverses situations où il peut placer une femme, les diverses nuances des sentiments qu'il peut éveiller dans son cœur.

L'amour heureux y est assez rare; cependant quelques-unes des héroïnes de nos chansons se félicitent d'avoir trouvé un amant à leur gré, se répandent en protestations de fidélité et de soumission à son égard :

1. M. F., 10, 9 : « Aller wîbe wünne diu gêt noch megetîn. »

« J'entends publier partout les mérites d'un noble chevalier; il est entré dans mon cœur, qui lui sera fidèle. Je l'aime sans mesure; je ne l'oublierai jamais », disait une femme. « Il est le seul homme auquel je veuille penser, il a bien mérité que je l'aime[1]. »

« Sois loué, cher compagnon! J'ai été couchée près de toi. Nuit et jour, tu habites mon cœur; tu charmes mon âme; certes, — comprends bien ma pensée, — tu m'es plus cher qu'une pierre précieuse enchâssée dans l'or[2]. »

Les héroïnes de la poésie portugaise n'ont pas les sentiments moins vifs, mais elles sont plus retenues dans leurs expressions; il se mêle à leur joie une sorte d'étonnement; on dirait que posséder un ami est pour elles un bonheur inespéré qui ne doit pas être de longue durée :

« Amie, il y a par le monde beaucoup d'amis qui prennent des amies pour les bien aimer; mais, Dieu me pardonne, je n'ai jamais vu ami aimer son amie comme m'aime mon ami[3]. »

Le dialogue qui suit n'est-il pas charmant?

« Amie, avez-vous jamais vu amie aimer assez pour éprouver toute la peine qu'éprouve mon ami ? » — « Non, depuis que je suis née, je n'en ai point vu; mais ce que je vois, c'est que vous-même avez bien plus de peine encore[4]. »

Il est plus fréquent que nos amantes se plaignent de n'avoir point d'ami, malgré leur beauté; ou, s'il arrive qu'elles en aient trouvé un, les obstacles surgissent en foule; il est vrai que leur amour est de taille à les affronter : toutes protestent qu'elles aimeront, quoi qu'on puisse dire et faire :

1. Dietmar von Aist. (M. F., 39, 4.)
2. Anon. (M. F., 5. 8.) — — Cf. *Ibid.*, 3, 1 (anon.); — 8, 25 (Kürenberc); — 35, 32 (Dietmar); — 38, 5, (id.).
3. B. *Canc.*, 814 : Pedr'Amigo. Nous ne citerons en général que le premier couplet de chaque pièce. Les autres ne sont que des répétitions parfois gracieuses, mais qui ajoutent peu au sens.
4. B. *Canc.*, 815 : Pedr'Amigo.

« Un chevalier, disait une femme, m'a servie selon mon vouloir. L'hiver et la neige me plaisent autant que les plus belles fleurs et le plus vert gazon quand je le tiens embrassé; dût le monde entier s'en indigner, je ferai sa volonté[1]. »

... « Sachez donc tout de suite que je suis son amie, sans cependant avoir été couchée auprès de lui; quant à cela, Dieu le sait, je ne l'ai pas fait! Mais, dussent-ils tous se crever les yeux, mon cœur me persuade de n'aimer aucun autre homme[2]. »

Voici la déclaration qu'une amante fait à sa mère dans une pièce du roi Denis[3] :

« Quelle peine vous vous donnez, ô mère qui êtes ma maîtresse, pour m'empêcher de voir mon ami, tout mon bien et tout mon plaisir! Mais, si je puis, par Notre-Seigneur, le voir et lui parler, je le ferai; et tant pis pour qui le trouvera mauvais! »

Une autre affirme à son ami qu'elle est prête à quitter tout pour lui, puisque l'on contrarie son amour : « Pensons, pour Dieu, à nous en aller d'ici : et ensuite, que ma mère fasse ce qu'elle voudra[4]! »

C'est en vain qu'on les enferme[5], qu'on les bat[6]: l'obstacle ne fait qu'irriter leur amour et affermir leurs résolutions.

« Je veux aujourd'hui voir mon ami, puisque ma mère m'en a défiée; j'irai tout de suite, et je risquerai tout; et je sortirai d'ici par où Dieu permettra que j'en sorte.

« Et puisque ma mère me le défend, j'irai le voir à l'endroit qu'il m'a dit, et, à cause de la peine qu'il a

1. M. F., 6, 5 (anonyme).
2. M. F., 13, 14 (Meinloh von Sevelingen). — Cf. *Ibid.*, 16, 12 (Burcgrave von Regensburc); 18, 7 (Burcgrave von Rietenburc); 36, 10 (Dietmar von Aist).
3. B. *Canc.*, 185.
4. B. *Canc.*, 190.
5. B. *Canc.*, 258.
6. B. *Canc.*, 302.

soufferte pour moi, je ferai tout ce qu'il me demandera ; et je sortirai, etc.[1]. »

Leur impertinence est parfois assez spirituelle :

« Ma mère, puisque votre idée est que je veuille du mal à qui me veut du bien, et que vous ne cessez de me le recommander, si vraiment il faut vouloir du mal à qui me veut du bien, dites-moi, par Dieu, si je dois vouloir du bien à qui me veut du mal[2]. »

Leur suprême désir à toutes est de « parler » avec leur ami : elles ont l'honnêteté, ou l'imprudence, de demander à leur mère ce qu'elle en pense : on devine la réponse. Elles sont pourtant bien persuasives : leur ami, disent-elles, a perdu pour elles la raison ; un mot suffirait à la lui rendre ; il se meurt ; n'est-il point juste de le guérir[3] ? Ne faut-il point savoir ce qu'il désire ? Il parlera, on se bornera à l'écouter, et on viendra aussitôt rapporter à sa mère tout ce qu'il aura dit :

« S'il vous le demande, permettez qu'il vienne me parler ici, hélas ! ma mère, puisqu'il le désire tant. Tout ce qu'il m'aura dit, je vous le redirai ; mais qu'une fois au moins avant de mourir ainsi, il puisse me parler, puisqu'il en a un tel désir : nous saurons enfin ce qu'il veut nous dire[4]. »

Il est bien entendu que cette soumission n'est qu'apparente, et qu'on est disposé à prendre les permissions qui seraient refusées[5].

Où peut-on rencontrer son ami et lui parler ? D'abord à la fontaine où l'on va le matin tremper ses mains et ses cheveux, où l'on est envoyée pour puiser de l'eau et laver le linge, où l'ami peut être conduit par un heureux hasard, que l'on invoque en secret, où l'on peut être retenu par mille

1. B. *Canc.*, 284.
2. B. *Canc.*, 620.
3. B. *Canc.*, 591, 682, 799, etc.
4. B. *Canc.*, 596.
5. B. *Canc.*, 518.

motifs[1] : le plus fréquemment invoqué, sinon le plus vraisemblable, est que les cerfs en avaient troublé l'eau, et qu'il a fallu attendre longtemps qu'elle fût éclaircie :

« Dites, fille, ma fille jolie, pourquoi avez-vous tant tardé à la fraîche fontaine? » — « Je me suis attardée, mère, à la fraîche fontaine, parce que les cerfs des montagnes en troublaient l'eau. » — « Vous mentez, ma fille, vous mentez pour votre ami : je n'ai jamais vu de cerf qui troublât les ruisseaux[2]. »

Tel est évidemment le lien qui rattache les cerfs et les biches aux pièces de ce genre; mais, même quand ce lien n'existe pas, on ne manque pas de les y faire figurer : ce trait original avait sans doute frappé les imaginations :

« Sur les herbes vertes, j'ai vu marcher les biches, ô mon ami.

« Sur les prés verts, j'ai vu marcher les cerfs sauvages, etc...

« Heureuse et regardant les biches, j'ai baigné mes pieds, etc...

« Heureuse et regardant les cerfs, j'ai trempé mes cheveux, etc...

« Dès que je les eus lavés, d'or je les liai, etc...

« Dès que je les avais trempés, d'or je les avais liés, etc...

« D'or je les liai, et je vous attendis, etc...

« D'or je les avais liés, et je vous attendais[3], etc... »

Ces rencontres peuvent avoir lieu aussi le long d'un fleuve, au bord d'un lac, sur une plage :

« Allons, ma sœur, allons dormir au bord du lac, où j'ai vu mon ami chasser aux oiseaux.

1. B. *Canc.*, 789, 790 (rendez-vous donnés à la fontaine); 793 (l'ami y passe par hasard); 291 (id); 795 (la jeune fille déclare à sa mère qu'elle ira à la fontaine).

2. B. *Canc.*, 797.

3. B. *Canc.*, 794. Il y a un poète, Pero Meogo, qui ne s'est guère exercé que sur ce thème; v. 787-797. Une chanson française du comm. du XVII[e] siècle (Weckerlin, p. 187) a un refrain qui devait primitivement s'y rapporter :

J'ai vu le cerf du bois sailly
Et boire à la fontaine.

« ... Sur les rives du lac où j'ai vu mon ami, son arc à la main, chasser aux oiseaux.

« ... Il avait son arc à la main pour les frapper : quand ils chantent, ô mon ami, laisse vivre les oiseaux[1]. »

Les pèlerinages fréquentés fournissent aussi d'excellentes occasions de se voir[2] : comme on est pieux, on a deux motifs pour y aller :

« J'irai à Santiago pour y faire oraison et pour y voir mon ami...[3]. »

Les mères ne laissent pas de s'inquiéter et mesurent parcimonieusement les permissions[4] ; mais nous savons déjà le cas que l'on fait de leurs défenses.

« Pour Dieu, ne soyez pas fâchée, ô mère qui êtes ma maîtresse, de me voir aller à San Salvador ; car si aujourd'hui trois personnes y vont, — belles ! — je serai l'une d'elles, certes !

« Je veux, pour faire oraison, y aller aujourd'hui, et, à ne vous point mentir, si deux personnes y vont — belles ! — etc.

« Mon ami y sera, et je veux aller l'y voir pour lui être agréable, et si une personne y va, — belles ! — je serai celle-là, certes[5] ! »

Là, on brûle des cierges pour être aimé[6] ; quelquefois on est exaucé, on revient l'amour au cœur[7] ; quelquefois aussi, on a des déceptions : l'ami a manqué au rendez-vous[8]. Alors on jure de se venger[9] ; on demande au saint

1. B. *Canc.*, 902. — Cf. 760.
2. V. surtout B. *Canc.*, 722, 723 ; — 734-750 ; — 805-808 ; — 857-860 ; — 872-881 ; — 891-893. Les pèlerinages les plus fréquentés par nos amants sont Santa Maria, San Servando, San Clemente, San Leuter, San Treeçon, San Mamede, Santa Maria de Leça, Santa Maria do Lago, Santiago.
3. B. *Canc.*, 265.
4. B. *Canc.*, 723, 738, 741, 742, 879.
5. B. *Canc.*, 848. — Cf. 851.
6. B. *Canc.*, 265, 339.
7. B. *Canc.*, 734, 882, 894.
8. B. *Canc.*, 356, 736, 737, 744, 872, 874.
9. B. *Canc.*, 747.

de punir l'infidèle[1]; il n'est pas rare que ce soit sur le saint lui-même qu'on fasse passer sa colère :

« Certes, s'il eût amené mon ami, jamais autant de cierges n'eussent brûlé sur son autel; mais il s'en repentira, et il n'aura qu'une méchante bougie[2] ! »

Si les mères se défient à ce point des pèlerinages, c'est qu'elles se doutent de ce qu'on y fait : ils donnent lieu, en effet, à des divertissements très profanes : on y danse, on s'y fait admirer des galants :

« Puisque nos mères vont à Saint-Simon de Val de Prados brûler des cierges, nous, les petites, songeons à aller avec elles, et tandis qu'elles brûleront des cierges pour elles et pour nous, nous danserons.

» Nos amis viendront, pour nous voir danser. Ils verront danser de jolies filles; et, puisque nos mères veulent y aller, tandis qu'elles brûleront, etc...[3]. »

C'est ainsi que la chanson de danse est ordinairement rattachée à un autre thème; elle est assez rare, les variétés ayant fait tort au genre; mais de nombreuses allusions y sont faites et il nous en est resté quelques spécimens fort jolis :

« Dansons toutes, toutes ensemble, amies, sous ces coudriers en fleurs : toutes celles qui sont jolies autant que nous sommes jolies, si elles aiment un ami, sous ces coudriers en fleurs viendront danser[4]. »

De même que les jeunes filles déclarent à leur mère qu'elles iront à la fontaine ou au pèlerinage, elles lui signifient qu'elles iront au bal :

« Mère jolie, je vais au bal — d'amour !
« Je vais au bal qui se donne en la ville — d'amour.
« En la ville de celui que j'aimais — d'amour[5] ! »

1. B. *Canc.*, 806.
2. B. *Canc.*, 807.
3. B. *Canc.*, 336. — Cf. 889.
4. B. *Canc.*, 462. — Cf. 761, 883.
5. B. *Canc.*, 195.

Ce sont souvent des reproches qui les accueillent à leur retour ; les suites de la désobéissance sont mentionnées d'une façon plus ou moins claire :

« Vous avez, ma fille, été au bal, et vous y avez déchiré votre manteau.

« Et vous y avez déchiré le manteau que vous aviez fait malgré moi[1]... »

C'est absolument le même thème qu'on retrouve si souvent dans Nithart[2], avec les quelques modifications qu'imposaient au poète les mœurs un peu différentes de ses compatriotes. En Allemagne, les rendez-vous ne se donnent point à un pèlerinage ou sur le bord de la mer, mais sous les tilleuls où a lieu le bal qui réunit filles et garçons. Comme en Portugal, le bal est le rêve des filles et la terreur des mères. Comme en Portugal, la fille sollicite une autorisation, ou se borne à prévenir qu'elle part ; la mère use de tous les moyens pour la retenir : tantôt elle enferme les vêtements de fête de la rebelle dans un bahut dont elle cache la clef[3], tantôt elle la menace du bâton[4]; la menace est quelquefois suivie d'effet, et nous assistons à une scène de pugilat[5].

Nous avons déjà abusé des citations ; nous voulons cependant transcrire une de ces pièces, pour montrer l'étroite analogie qui les unit aux chansons portugaises que nous venons d'examiner :

« Réjouissez-vous, jeunes et vieux ! Mai a mis l'hiver en déroute. Partout, les fleurs éclatent ; partout, de mille façons,

1. B. *Canc.*, 796. Dans une autre pièce, beaucoup moins naturelle (464), le même thème a été traité fort librement : c'est la mère qui engage sa fille à danser devant son ami, et celle-ci suppose que sa mère a conçu le projet de faire mourir le malheureux de désir et d'amour.

2. Sur 31 pièces, il y en a 9 qui mettent en scène une fille qui veut aller danser et sa mère qui essaie de l'en empêcher (Ed. Haupt, nos 2, 6, 7, 8, 17, 18, 19, 20, 22).

3. Neidhart von Reuenthal, Ed. Haupt, no 22. — B. *Lied.*, XXV, 210.

4. Haupt, nos 7 et 17.

5. Haupt, no 8.

sur les branches, les rossignols font entendre les voluptueux appels de leurs chants.

« La forêt est toute verte de feuillage. Ne croyez point ma mère; c'est en vain qu'on lierait mes jambes d'une corde », — s'écriait une fille, tout enflammée. « J'irai danser avec les jeunes gens, aux champs qu'ombragent les tilleuls. »

Sa mère l'entendit : « Si tu reçois de bons coups de bâton dans le dos, tu n'auras que ce que tu mérites. Quoi! méchante petite linotte, veux-tu déjà sauter hors du nid? Tiens-toi là, et retrousse tes manches. » (pour te remettre au travail (?)[1].

Le rôle presque invariable de la mère dans ces petits drames est de prodiguer les avertissements, les conseils d'une sagesse morose et jamais écoutée[2]. Heureusement pour les amoureux, il y a un personnage qui fait pendant à celui de la mère : c'est la confidente, toujours disposée à servir leurs intérêts[3]. Quand l'amante se montre un peu froide, elle la réprimande, l'exhorte à faire quelque bien à un ami qui se meurt pour elle[4] : « Depuis qu'il vous sert, quel bien lui avez-vous fait? » — « Aucun. » — « Alors hâtez-vous[5]! Il se meurt d'amour, et pourtant il n'ose vous parler; il est bien juste que je le fasse pour lui[6]. » S'il a manqué à un rendez-vous, c'est qu'il vous craint; il ne faut pas lui en vouloir[7]; deux amants qui

1. B. *Lied.*, XXV, 83. — Le dialogue entre la fille et la mère se retrouve chez les imitateurs de Nithart : U. v. Winterstetten (B. *Lied.*, XXXVIII, 1; Scharpfenberg. LIV, 1; Geltar, LVII, 20; anon., XCVIII, 435), et souvent aussi dans les pièces faussement attribuées à Nithart. V. l'édition Haupt.

2. Il est inutile d'énumérer toutes les pièces de ce genre qui forment au moins le quart du chansonnier portugais du Vatican.

3. Ce rôle est quelquefois rempli par la sœur de l'amante (804, 886, 891-3).

4. B. *Canc.*, 178, 327, 899, 901.

5. B. *Canc.*, 828, 829.

6. B. *Canc.*, 861.

7. B. *Canc.*, 522.

s'adorent ne doivent pas être brouillés longtemps; vous êtes triste à cause de lui, et lui à cause de vous; le mieux est de vous réconcilier [1]. — Tels sont ses discours ordinaires; elle pousse même l'intérêt jusqu'à l'indiscrétion : si quelque autre femme fait mine de s'approcher de l'homme aimé, elle en avertit son amante [2]. Quelquefois elle aspire à sortir de son modeste rôle et demande qu'il soit aussi un peu question de son ami à elle [3]. Elle ne se borne pas à prodiguer les bonnes paroles : elle sert d'intermédiaire; s'il y a un message à porter, elle offre de s'en charger [4]; elle fait aussi bien les commissions de l'amant à l'amante [5] que celles de l'amante à l'amant [6].

Comme on le sait, les poètes portugais se complaisent à décrire des scènes entre femmes : aussi, si nous voyons l'amie se charger du message, nous ne la voyons pas au moment où elle le remet à son adresse. En Allemagne, la scène est plus variée : la chanson du messager, avec ses différentes variétés, est un des lieux communs chers aux premiers Minnesinger.

L'Amant. — « Messager d'une amie anxieuse, dis à la plus belle des femmes que je ressens une douleur sans mesure d'être aussi longtemps séparé d'elle. Je préférerais son amour au chant de tous les oiseaux; mais il faut que je sois éloigné d'elle : triste est mon cœur! »

La Dame. — « Dis au noble chevalier qu'il se garde d'une tristesse excessive... Moi aussi je souffre de son absence. Souvent mon cœur s'émeut. Sous un visage impassible, je cache un mal dont je voudrais me plaindre à lui-même [7]. »

Ailleurs, nous voyons le messager lui-même accomplis-

1. B. *Canc.*, 603.
2. B, *Canc.*, 197, 820.
3. B. *Canc.*, 816.
4. B. *Canc.*, 821.
5. B. *Canc.*, 161.
6. B. *Canc.*, 200.
7. M. F., 32, 13 (Dietmar von Aist).

plissant sa mission : on peut trouver que celui de Dietmar a quelque outrecuidance pour son maître, et manque un peu de discrétion :

« Je suis un messager qui vous suis envoyé, ô femme, pour votre bonheur. Un chevalier qui vous a distinguée dans le monde entier pour vous placer dans son cœur se plaint auprès de vous, par ma voix, de son déplaisir. Il vous fait savoir que, depuis qu'il vous a vue, il porte un cœur soucieux. Il souffre de la longueur de l'attente. Conduisez vite cette affaire à bonne fin, avant que sa joie ne soit tout à fait évanouie[1]. »

Le messager est le personnage que les mœurs courtoises ont substitué à la confidente des chansons plus anciennes; mais celle-ci reparaît dans Nithart, qui, nous l'avons vu, s'est plu à conserver à quelques thèmes leur tour archaïque; le dialogue entre l'amante et sa « trûtgespil » est fréquent chez lui et les poètes de son école[2], et souvent plein de naïveté et de grâce : cette confidente a ordinairement une physionomie un peu plus personnelle que dans les chansons portugaises : quand son amie n'est pas aussi expansive qu'elle l'eût voulu, elle se rebiffe et s'emporte[3]; elle ose engager avec elle de véritables débats sur le compte qu'il faut faire des hommes[4], ou d'autres sujets du même genre.

Ce n'est pas seulement du mauvais vouloir des parents qu'ont à souffrir nos amoureux; les événements aussi leur sont contraires : souvent l'amant est obliger de s'éloigner; la chanson d'adieux est fréquente, tant en Portugal[5] qu'en Allemagne[6]. Ce qui augmente le désespoir

1. M. F., 38, 14. — Cf. 11, 14 (Meinloh).
2. Ed. Haupt, nos 15, 21, 22, 26, 27, 30. — Hohenfels (B. *Lied.*, XXXIV, 21; 34-161); — Scharpfenberg (V. Hagen, I, 349).
2. Haupt, no 21.
4. Haupt, nos 15, 30.
5. B. *Canc.*, 421, 422, 633, etc.
6. M. F., 4, 35 (anon.); 6, 20 (Kürenberg); 7, 10 (Id.), etc.

de l'amante, c'est qu'il part le plus souvent malgré ses supplications ou sa défense [1]. Quelquefois ce départ reste sans explication; mais souvent aussi la cause nous en est connue : l'amant se rend à l'armée, où il est appelé tantôt par un ordre formel [2], tantôt par son courage, et parce qu'il veut, pour « valoir davantage » [3], aller à Grenade combattre les Maures et « en tuer beaucoup » [4].

Cette situation, si simple, si naturelle, et populaire sans doute — car elle a dû être maintes fois le reflet de la réalité, — a passé dans la poésie courtoise : nous n'avons pas autre chose, en effet, dans certaines chansons de croisade provençales, françaises et italiennes, où nous voyons une amante s'arracher à grand'peine au bras de son amant ou se lamenter sur son absence [5]. Puis, — car des motifs aussi héroïques ne pouvaient pas toujours être invoqués, — la cause du départ finit par rester dans le vague : on nous montre seulement deux amants obligés de se séparer [6]. Enfin, des poètes plus ingénieux s'avisèrent d'un motif qui ne pouvait qu'honorer leur délicatesse : ils affectent de s'éloigner parce que leur présence inspire aux « losengiers » de fâcheux propos, et qu'ils veulent ménager la réputation de leur dame :

« Mes larmes viennent du fond de mon cœur, dit une amante dans Kürenberg; mon compagnon et moi, nous

1. B. *Canc.*, 181, 206, 229, 274, 275, 281, 292, 319, 377, 391, 513, 526, 527, 711, 729, etc.

2. B. *Canc.*, 752, 854.

3. B. *Canc.*, 632, 639.

4. B. *Canc.*, 765.

5. Marcabrun : *A la fontana.* — G. de Dijon : *Chanterai por mon corage*, n° 21. — G. d'Espinau : *Jherusalem, grant damage*, n° 191. — Rinaldo d'Aquino : *Giammai non mi conforto*, Card. *Cant.*, p. 18.

6. C'est ce que nous trouvons dans des pièces italiennes dont nous avons déjà dit un mot ; le motif y est du moins indiqué d'un façon bien peu précise : « Dolcie ma donna'l gire — Non è per ma volontate, — Che m' convene ubidire — Quel che m'a in potestate. » Cette chanson (*Dolze mio*, *Ant. R.*, I, 142) est de l'empereur Frédéric II. Nous pouvons juger par là de la foi qu'il faut avoir dans les renseignements que les poètes nous donnent sur eux-mêmes.

devons nous séparer : ce sont les menteurs qui causent ce malheur. Que Dieu les maudisse[1] ! »

Cette idée eut du succès[2] : il n'y a guère de poète courtois qui n'explique le moindre de ses voyages par le souci de la réputation de sa dame : l'unanimité avec laquelle tous développent ce thème nous rend fort sceptiques sur la réalité des faits auxquels ils font allusion. Ce qui est remarquable, c'est qu'ordinairement, dans celles de ces pièces qui ont une allure populaire, c'est l'amante qui semble ressentir la plus vive douleur, et dont les adieux ou les regrets sont les plus poignants; au contraire, dans celles qui ont subi davantage l'influence courtoise (et qui ne se trouvent guère qu'en France et en Italie), c'est l'amant qui, en partant, proteste de son désespoir, ou, de l'exil, envoie à son amante l'expression de sa douleur[3].

L'amant éloigné, nous assistons aux plaintes de l'amante. Ce thème, connu des poètes allemands, est peut-être celui que la poésie portugaise a exploité le plus fréquemment :

« Rien ne me paraît si doux que la rose rayonnante et l'amour de mon amant. Les oiseaux qui chantent dans la forêt charment tous les cœurs; quant à moi, si mon doux ami ne vient pas, je reste insensible à la volupté de l'été[4]. »

Ce sujet a inspiré de délicats et tendres accents aux amantes que font parler les poètes portugais : depuis que l'amant est parti, le sommeil les fuit; elles ne goûtent plus aucune joie; elles ne savent plus que gémir et

1. M. F., 9, 13. — Cf. 8, 1.

2. Il semble bien que ce soit ce thème que nous retrouvons dans une pièce du roi Denis, ce qui est curieux à cause de la préférence qu'ont les poètes portugais pour les formes archaïques : nº 179 : « Mais quer'eu ant'o meu passar, — ca assi de voss' aventurar — ca eu sen vos de morrer ey. » — « Queredes, m'amigo, matar ? » — « Non, mha senhor, mais por guardar — vos, mato mi que m'ho busquey. »

3. *Ant. R.*, I, 142. — Carducci, *Cant.*, 93, 94.

4. M. F., 3, 17 (anon.). Cf. 7, 10 (Kürenberg).

pleurer[1]; elles se meurent de désir; pourtant, qu'on ne le dise pas à leur ami; c'est assez qu'elles meurent sans le faire mourir de leur mort[3]; elles maudissent le roi qui l'a appelé ou le retient; car, s'il était libre, sans doute, il ne tarderait pas tant[2]. Elles tremblent en pensant que, le lendemain, il monte à l'assaut, et elles invoquent pour lui sainte Cécile[4]. Elles demandent de ses nouvelles à quiconque peut leur en donner[5]; elles se décident à aller en chercher elles-mêmes; et leur mère, toujours prudente, juge bon de les accompagner[6]; elles vont l'attendre sur le chemin qui doit le leur ramener, ou au bord de la mer qui le leur a pris[7]; elles vont s'asseoir sur le rivage, et pensent longuement à lui :

« Sœur jolie, venez avec moi à l'église de Vigo où la mer se soulève, et nous contemplerons les flots.

« A l'église de Vigo où la mer se soulève : là, ô ma mère, viendra mon ami. Et nous, etc...[8] »

Ces flots qui doivent ramener leur ami, elles les interrogent, sans métaphore :

« Ondes de la mer de Vigo, dites si vous avez vu mon ami, et s'il viendra bientôt[9]. »

« Flots que je suis venue voir, saurez-vous me dire pourquoi mon ami tarde et peut vivre sans moi[10]? »

Quelquefois, perdues dans une contemplation extatique, elles rêvent qu'elles sont entraînées par le flot, comme s'il devait les emporter vers leur ami. Voici une pièce qui a

1. B. *Canc.*, 199, 298, 340, 419, 720, 785, 801, 805, 841, 849, 862, etc.
2. B. *Canc.*, 634.
3. B. *Canc.*, 420, 431. Ces deux pièces présentent quelque analogie avec la romance de Marcabrun mentionnée plus haut.
4. B. *Canc.*, 876.
5. B. *Canc.*, 159.
6. B. *Canc.*, 520.
7. B. *Canc.*, 401, 719, 854. — Cf. 728, Dialogue entre l'amante et un passant : « Fille jolie, que Dieu vous aide! loin de la ville qu'attendez-vous? » — « Je suis venue attendre mon ami. »
8- B. *Canc.*, 886.
9. B. *Canc.*, 884.
10. B. *Canc.*, 890.

bien ce « quelque chose de mystérieux et de vague » que Gœthe admirait dans certaines ballades allemandes :

« J'étais assise près de la chapelle de Saint-Simon; j'ai été entourée par les vagues, qui sont très hautes, — en attendant mon ami !

« J'ai été enveloppée par les vagues qui sont très hautes; je n'ai point de batelier, et ne sais pas ramer, — en attendant, etc... »

« Je n'ai point de batelier et ne sais pas ramer; aussi je mourrai, belle, dans la grand mer — en attendant, etc. [1]. »

C'est sur une barque que leur ami est parti; c'est sur une barque qu'il reviendra; aussi, chaque fois qu'elles en aperçoivent à l'horizon, elles s'imaginent qu'elles vont y voir leur ami :

» Sur des barques neuves..... mon ami est parti : ce sont des barques que je vois venir : c'est là, ma mère, qu'il est [2]. »

Quelquefois, en effet, saint Jacques leur ramène leur ami [3] : un sûr message a annoncé son arrivée : il revient des mers lointaines ou de l'armée, où il a combattu les Maures et conquis l'estime du roi [4]. Ce sont alors des transports de joie : elles essaient de les faire partager à leurs compagnes ou à leur mère [5]; mais celle-ci du moins se montre froide, car elle comprend qu'elle va avoir de nouveau à surveiller tous les pas de sa fille [6].

A côté des tristesses de l'éloignement, les poètes allemands ont aussi placé les joies du retour :

1. B. *Canc.*, 438.
2. *Canc.*, 774. — Cf. 775. Ce motif, comme celui des cerfs à la fontaine, a été détaché du thème principal et traité seul. Il y a un certain nombre de pièces qui n'ont pas grand sens par elles-mêmes, et qui parlent simplement de barques que le roi fait faire, que le roi lance sur la mer, etc. (753-759).
3. B. *Canc.*, 429.
4. B. *Canc.*, 885.
5. B. *Canc.*, 163, 239, 630, 726, 766.
6. B. *Canc.*, 684.

« J'ai appris une nouvelle qui doit réjouir mon cœur : il est rentré dans ce pays, l'homme qui va dissiper tous mes chagrins... Soucis, je vous donne congé... Que son retour me rend heureuse! Comme il sait bien servir les femmes[1] ! »

« Je devrais t'en vouloir, si cela servait à quelque chose. de ce que tu as tant tardé. Depuis que je me suis séparée de toi, j'ai éprouvé la plus grande douleur; mon cœur, oppressé jusqu'à ce jour, veut bien se rouvrir à la joie. S'il est vrai que je n'ai pas vu ton retour avec plaisir, puissent m'accabler les plus grands maux[2] ! »

Mais ces heureux dénoûments sont rares : le plus souvent, l'absence porte ses fruits : l'amant, après avoir juré à celle qu'il aimait qu'il serait « des ieus loin et del cuer près[3] », finit par l'oublier : c'est presque toujours, dans les pièces portugaises, qui paraissent les plus archaïques, l'éloignement qui cause l'abandon; c'est pourquoi nous plaçons ici l'étude de ce thème; mais il a été traité fort souvent et de bien des façons chez tous les peuples qui ont imité notre poésie lyrique. La chanson de la femme abandonnée est de celles qu'on retrouve partout et même chez nos poètes courtois. Nous avons déjà eu l'occasion de l'étudier en France, et de montrer qu'elle avait plus ou moins subi l'influence des mœurs chevaleresques. On peut en dire autant des pièces allemandes : la convention n'en est pas absente; il y a cependant quelques morceaux d'un sentiment profond et d'une couleur originale :

« J'avais élevé un faucon plus d'un an; je l'avais apprivoisé de la façon que je voulais qu'il fût; j'avais doré son plumage. Mais, après s'être élevé très haut, il s'est abattu dans une autre contrée. Depuis lors je l'ai revu : il volait

1. M. F., 14, 26 (Meinloh).
2. M. F., 40, 11 (Dietmar von Aist).
3. Gontier de Soignies : *A la joie*, Scheler, II, 1.

avec grâce; il portait à ses serres des rubans de soie. Puisse Dieu réunir ceux qui s'aiment[1]! »

Nous trouvons le même sujet traité fort simplement en Italie par Odo delle Colonne[2] :

« Hélas! malheureuse que je suis! Comme l'amour me possède! Comme il remplit mon cœur d'amertume, celui qui m'a conquise! La seule joie que je puisse goûter maintenant est de voir accourir la mort. J'espère qu'elle ne tardera pas à me délivrer.

« O ma vie, me disait-il quand il me tenait en secret, j'aime mieux posséder ton amour qu'avoir le monde entier en mon pouvoir. » Et maintenant il m'abandonne...

... « Va, ma chanson, frappe-le au cœur s'il me dédaigne encore; mais ne le frappe point trop fort; ne lui fais pas de mal. Frappe plutôt celle qu'il aime : tue-la sans pitié! Puis ramène-le-moi : que je revoie son visage rayonnant; je serai alors tirée de peine et comblée de joie[3]. »

Les pièces portugaises, nous venons de le dire, attribuent à l'infidélité de l'amant une cause toute simple, la durée de son absence : c'est un trait probablement emprunté à la poésie populaire. Les amantes pressentent souvent le sort qui les attend : elles s'inquiètent de ne recevoir de leur amant aucune nouvelle[4]; le terme qu'il avait fixé lui-même est passé depuis longtemps[5]. Il faut qu'il soit mort de sa douleur, ou peut-être n'en est-il que trop

1. Il y a une image analogue dans une pièce attribuée à Dietmar, mais que W. Scherer considère comme anonyme, et qu'il croit une des plus anciennes de toute la lyrique allemande (M. F., 37, 4). — Cf. encore 4, 1; 7, 19 (Kürenberg); 33, 7 (Dietmar).

2. *Oi lass' innamorata* : Carducci, *Cant.*, 7.

3. Un dialogue de Saladino de Pavie (*Messer, lo nostro amore*, Nannucci, 1re édition, II, 249) traite à peu près le même sujet; mais, comme dans les pièces françaises étudiées plus haut, la femme est abandonnée par son amant, parce qu'il s'est lassé d'attendre une récompense trop longtemps promise.

4. B. *Canc.*, 160, 305, 409, 842, etc.

5. B. *Canc.*, 169, 284, 297, 418.

bien guéri[1]. Il a fait sans doute quelque autre amour qui le console[2]. Cette incertitude est cruelle : mieux vaudrait qu'il osât avouer la vérité[3]. Souvent elles s'obstinent à fermer les yeux à l'évidence : sans doute leur ami leur cause une grande peine, mais il ne le fait pas exprès; il aimerait mieux mourir[4]. On dit qu'il aime une autre femme, qu'on l'a vu parler avec elle : calomnies que tout cela; on sait à quoi s'en tenir[5]. On va jusqu'à offrir de soi-même son pardon à l'infidèle : « Sans doute, je suis fâchée; mais vous n'avez qu'à paraître, et je me *défâcherai* bien vite[6]. »

Pourtant, il faut bien, en fin de compte, ouvrir les yeux à la lumière, par exemple quand l'amant se charge lui-même de notifier par lettre son infidélité[7]. On s'aperçoit alors qu'on s'est aveuglée longtemps. « Vous me juriez, s'écrie-t-on, que pour moi vous mouriez, que pour moi vous faisiez toutes vos chansons[8], que vous ne pouviez vivre sans moi; mais vous ne m'aimiez pas tant que vous le disiez[9]. » — Il est rare que ces pauvres abandonnées se résignent[10], qu'elles prennent le sage parti de ne vouloir à celui qu'elles aimaient ni mal ni bien[11]; le plus souvent, elles méditent contre lui de cruelles vengeances[12]; elles ne seraient pas les filles de leurs pères si elles ne le forçaient pas au repentir[13]. Elles prétendent qu'elles ne l'aiment plus du tout, mais elles avouent qu'il leur en coûte[14]; elles sont édifiées maintenant sur ce que

1. B. *Canc.*, 374, 524.
2. B. *Canc.*, 301.
3. B. *Canc.*, 802.
4. B. *Canc.*, 166.
5. B. *Canc.*, 594.
6. B. *Canc.*, 724.
7. B. *Canc.*, 525.
8. B. *Canc.*, 354.
9. B. *Canc.*, 198, 710
10. B. *Canc.*, 330.
11. B. *Canc*, 843.
12. B. *Canc.*, 273, 303.
13. B. *Canc.*, 855.
14. B. *Canc.*, 408.

valent les serments des hommes[1]; elles engagent leurs amies à faire comme elles et à ne plus croire personne :

« Il fut un temps où j'avais un ami que j'aimais de tout mon cœur ; maintenant, je n'aime et n'aimerai plus personne de toute ma vie, puisque celui-là m'a menti qui me disait toujours la vérité, et jamais ne me mentait.

« Il y a peu de temps encore, il me jurait qu'il n'aimait aucune autre femme que moi, et je sais maintenant qu'il en est une qu'il aime ; aussi je ne croirai plus personne, puisque celui-là m'a menti, etc.[2] »

Mais supposons un instant que l'infidèle revienne à celle qu'il avait aimée : cette grande colère ne tiendra pas contre un mot de repentir; nos poètes ont voulu montrer qu'ils ne la prenaient pas trop au sérieux, et l'un d'eux a esquissé une jolie scène de dépit amoureux :

» Ami, j'avais un grand chagrin à cause de vous; mais je veux l'oublier, puisque vous êtes revenu et que vous rentrez en mon pouvoir. » — « Hélas! mon seigneur et ma lumière, si vous avez eu quelque peine à cause de moi, pour Dieu, qu'elle s'adoucisse! »

» Je vous en voulais si bien que j'avais juré à San Salvador que jamais plus je ne vous aimerais. » — « Hélas! etc. »

— « Ami, vous êtes en ma puissance et je pourrais me venger de vous si je le voulais; mais j'aime mieux vous pardonner. » — « Hélas! etc.[3]. »

1. B. *Canc.*, 182.
2. B. *Canc.*, 276. — Cf. 418.
3. B. *Canc.*, 845.

CHAPITRE II.

TOUS CES THÈMES ONT ÉTÉ TRAITÉS EN FRANCE DÈS LE MOYEN AGE.

Nous allons essayer maintenant de démontrer que tous les thèmes que nous venons d'énumérer ont existé dans notre plus ancienne poésie lyrique du moyen âge[1]. En éclairant les refrains, où on pourrait hésiter à les

1. Nous citerons d'abord un certain nombre de refrains se rapportant aux genres étudiés dans les chapitres précédents ; ils ne nous apprendront rien sur ces genres, sinon qu'ils avaient été traités aussi sous forme de *rondets* ou de chansons de danse, et qu'ils avaient donné lieu à une production poétique plus abondante que les textes ne le feraient supposer. Nous commençons par quelques fragments qui semblent inspirés par la pastourelle, mais qui ne nous ont pas paru s'y rattacher assez évidemment pour être cités plus haut ; nous placerons ensuite ceux qui sont relatifs au thème de la mal mariée.

Robin, Robin, Robin, esgair con je suix bele. (*Mot.*, II, 7 ; — B. *Rom.*, 211.)

Robin m'aime, Robin m'a,
Robin m'a demandée, si m'avra.
(B. *Rom.*, 197, 295 ; *Mot.*, I, 227 ; de Couss., *Adam*, p. 348.)

J'amerai Robesonnet cui ke il anoie. (B. *Rom.*, 164.)
J'amerai, cai ke nuns die, Perrin mon amant. (B. *Rom.*, 172.)
Robins m'a de cuer amée si nel lairai jà. (B. *Rom.*, 235.)
Robeconet, la matinée vien a moi joer. (B. *Rom.*, 283.)
A moi n'atoucherez vos jà, car j'ai mignot ami. (*Mot.*, I, 164.)
Hé Marotele, alons au bois jouer. (*Mot.*, I, 48.)
Mignotement l'en maine Robins Marot. (B. *Rom.*, 215.)

Je ne serai plus amiete Robin,
il me laist aler trop nue. (B. *Rom.*, 283.)

Se Robins m'a mal guardée, mal dehait cui (ms. : *qui*) chaut. (B. *Rom.*, 236.)

reconnaître, par le rapprochement de certaines œuvres purement populaires anciennes et modernes, où ils apparaissaient très nettement, nous prouverons que ce sont bien eux qui forment le sujet de ces fragments si misérable-

J'aim miex un chapelet de flors que mauves mariage. (*Ch. de Saint-Gilles*, 35.)

J'aim miex morir pucele qu'avoir mauves mari. (*Ch. de Saint-Gilles*, 60.)

Averai-je dont, lasse, mon mari maugré moi? (*Ch. de Saint-Gilles*, 117.)

Mespansans sont à mon preu cil qui m'ont doneit marit. (*Mot.*, II, 30.)

Errés, errés,
Vos n'i dormirez mie entre mes bras jolis. (B. *Rom.*, 178.)

Ostés [le] moi l'anelet dou doit;
je ne sui pas mariée à droit. (B. *Rom.*, 143, 367, 368; *Mot.*, II, 5); *Rom.*, X, 523.)

Honis soit maris ki dure plus d'un mois. (B. *Rom.*, 143.)

Il dit qu'il me batera ou j'amerai. (B. *Rom.*, 86.)

Por coi me bait mes maris, laisette? (B. *Rom.*, 20.)

Ne me batez mie.
maleuroz maris, vos ne m'aveis pas norrie. (B. *Rom.*, 46, 145.)

Je doig bien congei d'amer dame maul mariée. (*Mot.*, II, 138.)

Je sui mal mise à marier, si me vuel amander d'ami. (B. *Rom.*, 32.)

Dame qui a mal mari,
s'el fet ami,
n'en fet pas à blasmer. (B. *Rom.*, 51, 80.)

Ja pour mal mari, se je l'ai
mon loial ami ne lairai. (B. *Rom.*, 83.)

S'on trouvast léal ami
je n'eüse pas mari. (B. *Rom.*, 20.)

Je ferai novel ami]
au despit de mon mari. (B. *Rom.*, 19.)

Mal ait qui por mari
lait son loial ami. (B. *Rom.*, 32. *Condé*. 2309.)

Jà Dieus ne me doinst corage d'amer mon mari,
tant com je aie ami,
tel com je l'ai choisi. (*Mot.*, I, 126.)

Doleroz mari,
vos ne savrés hui,
cui amiete je sui. (*Mot.*, I, 10. Cf. *Mot.*, I, 127.)

Fi maris, de vostre amour car j'ai ami. (*Mot.*, I, 232; II, 108; De Couss. 218.)

ment mutilés et dont quelques-uns — ceux dont il va être question, — sont antérieurs à la lyrique courtoise. Nous chercherons ensuite une contre-épreuve et nous trouverons une confirmation de nos vues dans l'étude de morceaux narratifs soit contemporains des refrains, soit antérieurs à eux, où ces mêmes thèmes sont amplement développés, et qui nous montreront de plus dans quel esprit ils avaient été traités : la différence profonde qui, au point de vue de la conception de l'amour, sépare les deux phases de notre poésie lyrique, apparaîtra ainsi clairement et comme d'elle-même.

Dous amis, por vos mi destraint mes maris. (B. *Rom.*, 42.)

Bien doit soffrir les dangiers son mari,
qui amours a tout à sa volonté. (B. *Rom.*, 42.)

Maris, cant plus m'i destraigniez,
saichiés que petit i gaigniés ;
au rioteir perdeis vos tans. (Oxf. Ball. 50, inéd.)

Quant plus m'i bat et destraint li jalous,
tant ai je miex en amor ma pensée. (Moniot, nº 810, inéd.)

Jai ne lairai por mon mari ne die,
li miens amins jeut aneut aveuck(e) moi. (*Mot.*, II, 37 ; B. *Rom.*, 21.)

Vos arés la druerie, amis, de moi,
ce que mes mariz n'a mie. (*Mot.*, II, 96.)

Soufrés, maris et si ne vous anuit,
demain m'arés et mes amis anuit. (*Mot.*, II, 129 ; B. *Rom.*, 20.)

Dormez, jalous, je vos en pri,
dormez jalous, et je m'envoiserai. (*Mot.*, II, 130 ; B. *Rom.* 208.)

Mal ait amors de vilain, trop est endormie. (B. *Rom.*, 283.)

Ja n'ere au vilain donée se cuers ne me laut. (*Ch. de Saint-Gilles*, 26.)

Vilain, liève sus. (*Mot.*, I, 271.)

Vilains, vous demorrés et je m'en vois o li. (*Mot.*, I, 233.)

Dieus, vez les ci, les douz bras, jà vilains ne s'i dormira. (*Mot.*, II, 101.)

Saroit dons vilains amer ? Nenil jà, nenil jà ;
deaubles li aprendera. (B. *Rom.*, 177.)

Ostés cel vilain, ostés ;
se vilains atouche a moi, nis del doi, je morrai.
(B. *Rom.*, 178 ; *Ch. de Saint-Gilles*, 8

I.

Nous avons dit plus haut que la forme la plus fréquente et la plus ancienne peut-être, dans notre lyrique populaire, devait être la chanson mise dans la bouche d'une jeune fille, avec les mille nuances de sentiments et les diverses situations que ce genre comporte. Nous allons retrouver dans nos refrains et nos chansons populaires toutes les variétés de ce genre, que vient de nous faire connaître l'étude des poésies étrangères.

C'est d'abord la jeune fille qui a trouvé un amoureux à son gré :

J'ai trouvé qui m'amera.
(*Mot.*, I, 278.)

Fines amoretes,
Dieus, que j'ai et que je sent m'i tienent jolivete.
(*Mot.*, I, 42.)

J'ai une amourete a mon gré qui me tient jolive.
(*Mot.*, I, 47; B. *Rom.*, 197.)

Cis a cui je sui amie est cointe et gai;
por s'amour serai jolie tant com vivrai.
(*Mot.*, I, 245; Ball. Oxf. 98.
Cf. *Mot.*, I, 234.)

Amis, au cuer me tient por vous amours qui me maistrie.
(B. *Rom.*, 52.)

J'ai amin cointe et joli, et je seux sa loiaul amie.
(B. *Rom.*, 127.)

Aimi, je ne m'en partirai, car loial l'ai, l'ami.
(*Mot.*, I, 32.)

Amis dous, li malz que j'ai me vient de vous.
(B. *Rom.*, 152.)

Alés moi contratendant, je sui vostre amiete,
(*Mot.*, II, 53; B. *Rom.*, 214.)

Chascuns me dist : bele, amez moi : Deus, et j'ai si tres bel ami.
(B. *Rom.*, 33.)

Je fu de bone houre nee ke j'ai bel amin.
(B. *Rom.*, 157.)

Aimerai-je don se mon ami non?
Naje, se Dieu plaist, autrui n'amerai!
(B. *Rom.*, 178.)

Sire Dieus, cui donerai-je mes loiaus amoretes?
Je ne les donrai uan se bien nes sai u metre :
Ve le la , celi kis ara.
(B. *Rom.*, 181.)

Cil doit bien grant joie avoir cui j'ai m'amor donée.
(B. *Rom.*, 196, 372.)

Dex, je sui jonete et sadete et s'aim tes
cui joennes est et sades et sages assez.
(B. *Rom.*, 242.)

Se je chant, j'ai bel ami, j'ai m'amor assenée.
(B. *Rom.*, 252.)

Li pensers trop m'i guerroie de vous, douz amis.
(B. *Rom.*, 285.)

Les refrains que nous venons de citer ne sont pas la seule trace que ce genre ait laissée dans notre poésie; il se retrouve encore dans quelques ballettes du manuscrit d'Oxford (nos 82, 88, 89, 91) : ce recueil de ballettes, bien qu'il se compose surtout de textes d'une parfaite platitude, a du moins le mérite de nous avoir conservé quelques pièces se rattachant à des genres anciens; celles dont nous parlons seront publiées à l'appendice de ce livre.

Mais en France, comme dans les poésies étrangères, l'expression des joies que procure l'amour est rare : nos poètes, eux aussi, ont jugé plus intéressant de peindre

ses tristesses. La plus grande que puisse éprouver une jeune fille qui sent s'éveiller en elle le besoin d'aimer est d'être obligée de le laisser sans emploi :

Jolie ne suix je pas, mais je sui blondete, d'amin soulete.
(Ball. Oxf. 75; B. *Rom.*, 156.)

Amors sont perdues, seulete demour.
(*Mot.*, II, 94.)

A tort sui d'amors blasmée, lasse, je n'ai point d'ami.
(B. *Rom.*, 31.)

Toute seule passerai le vert boscage
puisque compaignie n'ai. (*Mot.*, II, 98)

Lasse, trop me dueil!
Sanz amor ne puis durer ne je ne vueil.
(B. *Rom.*, 40.)

Amie sui senz ami la plus loials qui soit.
(B. *Rom.*, 40.)

Diex me doint loial ami se je l'ai deservi
(*Mot.*, II, 43.)

Coment garira dame senz ami
cui amors mehaigne? (B. *Rom.*, 38.)

Tuit li amerous se sont endormi :
je suis belle et blonde, se n'ai point d'ami.
(B. *Rom.*, 10.)

Je n'ai pais amoretes à mon voloir,
si en seux moins jolie.
(B. *Rom.*, 117; *Rom.*, X, 522.)

Enmi! Enmi! Enmi! Lasse, je n'ai point d'ami.
(B. *Rom.*, 167 et 342.)

Chi a belle pastorelle, s'ele avoit ami.
(B. *Rom.*, 177.)

Et si n'ai point d'amin.
(B. *Rom.*, 156.)

Seux si senz ami amie.

(B. *Rom.*, 365.)

Est-il donc drois k'amours m'i laissent?

(B. *Rom.*, 379.)

Le moyen âge avait, paraît-il, un faible pour les blondes; ce sont surtout les brunes, en effet, qui se plaignent de la solitude où on les laisse :

Cleire brunete sui, enmi!
Laisette, et si n'ai point d'amin.

(B. *Rom.*, 156.)

Pourtant les brunes elles-mêmes trouvaient parfois le placement de leur cœur :

Je sui brune, s'avrai brun ami ausi.

(B. *Rom.*, 19.)

En non Deu, j'ai bel ami
cointe et joli,
Tant soie je brunete.

(B. *Rom.*, 108.)

C'est surtout du côté des parents que viennent les obstacles : on peut juger de la résistance que nos amoureuses trouvaient chez les leurs par l'énergie de leurs revendications d'indépendance :

Vous le me défendés, l'amer, mes par Dieu je l'amerai.

(*Mot.*, I, 245.)

Toz li monz ne me garderoit de faire ami.

(B. *Rom.*, 32.)

Vos direz quanque voldrez, mais j'amerai.

(B. *Rom.*, 39 et 82. — Cf. *Mot.*, I, 177.)

Or du destraindre et du metre en prison :
je l'amerai, qui qu'en poist ne qui non.

(*Rom.*, X, 522.)

C'est la fins, que que nus die, j'amerai.

(V. plus haut.)

Se vous et vous l'aviés juré, s'amerai-je.
(*Mot.*, I, 246; cf. *Rom.*, X, 521.)

Or du destraindre et du metre en prison!
J'amerai cui que en poist, ne cui non.
(*Mot.*, I, 246.)

Dorenlot, Deus, or haés, j'amerai.
(B. *Rom.*, 271.)

Deduxans sui et joliete, s'amerai.
(Ball. Oxf. 91, inéd

Hé Deus, Deus, Deus, j'ai au cuer amoretes, s'amerai.
(Scheler, II, 143.)

Les mameletes me poignent, je ferai novel ami.
(B. *Rom.*, 169)[1].

Mais cette façon de concevoir le sujet, que nous rencontrons aussi dans les rédactions étrangères, n'est peut-être pas la plus ancienne : étant donné ce personnage d'une jeune fille qui sent les premiers troubles de son cœur, nous penserons que son idée sera d'abord de songer au mariage : si elle a trouvé celui que son cœur rêvait, elle demandera à ses parents de le lui faire épouser; sinon, elle les priera de songer eux-mêmes à la pourvoir. C'est ainsi que les choses ont dû être présentées d'abord dans la poésie populaire, qui n'est point ennemie des solutions simples et franches; est-il naturel, en effet, que deux amoureux entrent dans une si grande colère parce qu'on les empêche de s'aimer? Leurs sentiments ne défient-ils pas toute contrainte? C'est donc qu'ils demandaient quelque chose qu'on pouvait leur refuser. Le thème de la jeune fille demandant un mari nous paraît donc antérieur à ceux que nous venons d'énumérer; on ne le rencontre pas, il est vrai, dans les refrains; mais on sait que les

1. Nous avons une pièce complète où ce thème est traité. (Manuscrit d'Oxford, ballette 91; v. à l'Appendice, p. 495.)

refrains eux-mêmes ne nous représentent pas la poésie populaire du moyen âge sous sa forme originale : pour l'époque ancienne, nous ne pouvons apercevoir cette poésie qu'à travers des remaniements : ce n'est qu'au xv[e] siècle qu'on eut l'idée de former des recueils où on transcrivit les chansons telles qu'on les entendait : aussi voyons-nous ce thème pulluler dans tous les recueils de ce genre, de cette époque à nos jours :

Mon père, vous ferez que sage
En brief temps de me marier;
Car je pers la fleur de mon âge :
Adieu mon joly temps passé!
(Haupt, p. 107 [1557]; cf. Weck., 333 [1555]. [1])

En son chemin rencontre une fille de pris,
Qui a dict à sa mère : Ma mère, je veux Robin!
(Haupt, p. 50 [1607]; Weck., 127 [1557]; cf. Weck., 430 [1552], 166 [1615], 301 [1631]; — *Zeitsch., f. rom. Ph.*, t. V, n[os] 11, 23; Rolland, II, 204-6; Decombe, 116 et 184.)

Mon père et ma mère à Rouen s'en vont;
Ils sont en parole qu'ils me marieront;
S'ils ne me marient, ils s'en repentiront.
(*Comédie des Chansons* [1640]. *Anc. Th. français*, p. p. Viollet-le-Duc, tome II, p. 166.)

S'ils ne me marient, ils s'en repentiront.
J'apprendray à faire ce que les aultres font.
(*Zeitsch.*, V, n[o] 3.)

La mienne est malade au lict de mélancholie,
Et l'on dit (elle dit?) qu'elle en mourra s'on ne la marie.
Son pére a juré saint Lambart et sainte Maraine
Qu'il la mariera au plus tard dans dix semaines.
(Weck., p. 122 [1627]; — *Com. des Ch.* 183.)

Si l'on ne me marie, ah, je ferai ravage,
Je laisseray aller les bœufs parmi les vaches,
Je gateray le beurre et aussi le laitage...
(Ballard, *Rondes*, 1724, dans Rolland, *Rec.*, I, 57.)

1. Les chiffres que nous donnons à la suite des indications bibliographiques, pour les chansons anciennes, désignent la date du recueil où la pièce se trouve pour la première fois; mais il est clair que toutes ces chansons pouvaient être déjà fort anciennes quand on songea à les imprimer.

Revenez, revenez, ma mère a dit qu'ou m'aurez.
(*Com. des Ch.*, p. 194.)[1]

Aujourd'hui encore, on retrouve ce sujet dans une foule de chansons de toutes les parties de la France : la jeune fille se plaint avec amertume d'avoir quinze ans passés, seize ans même « et de beaux avantages », et de n'être pas encore mariée (Bujeaud, I, 33, 87, 97; de Puymaigre, *Pays Messin*, II, 161, 192; Decombe, 148); elle met en scène son père, sa mère, un frère aîné, une tante, un parent quelconque (Bujeaud, I, 122-124; elle accuse leur tyrannie : « ma grand'mère

Me fait coucher à six heures, l'heure du divertissement,
Me fait lever à trois heures, l'heure que je dormirais tant
Hélas serais-je pas mieux d'entre les bras d'un amant?
(Bujeaud, I, 120.)

Elle a réponse à toutes les objections : en Poitou (Bujeaud, I, 99), en Provence (Damase-Arbaud, II, 16), en Gascogne (Cénac-Moncaut, 327), la mère dit à la fille qu'on ne peut la marier faute de vin, de pain, de bois, de viande, de lit, de draps, d'argent, d'anneau, et même d'amant; mais rien de tout cela n'arrête la jeune impatiente :

Maridetz me per aquest an,
Jou pouede plus esperar tan.
(D. Arbaud, II, 160. — Cf. Bladé, *Arm. et Agen.*, 66 et 112.

Dans une chanson bretonne (environs de Saint-Brieuc; inédite), nous trouvons le dialogue suivant :

« Quand ils reviendront (nos amants) — vole, mon cœur, vole! —
« Quand ils reviendront, nous marierons-nous? — Gai ! » —
« A la Saint-Jean, ma fille, où sera les longs jours. »

Ah rev'nez, rev'nez, rev'nez,
Ma mère a dit que vous m'auriez.
(Bujeaud, I, 96; Cf. Rolland, I, 224.)

« Ma foi, dit la petite, vous remettez toujours,
De semaine en semaine, de quinze jours en quinze jours. »
(Cf. Rolland, I, 56-58.)[1]

Tous ces exemples nous permettraient de supposer que ce thème existait en France dès l'époque la plus reculée ; en fait, des textes italiens, imités du français, nous font remonter jusqu'au XIIIe siècle.

Le plus ancien est du poète florentin Ciacco dell'Anguillara (*Mentr'io mi cavalcava;* Carducci, *Cant.*, 10) : il met aux prises, comme nos chansons modernes, une fille qui proteste contre les délais imposés à son impatience[2], et sa mère qui la rappelle au respect des convenances et essaie de lui persuader d'attendre encore[3].

Nous retrouvons ce thème très vivant à Florence vers le milieu du XIVe siècle : à la fin de la cinquième journée du Décaméron, Dionée, prié de se faire entendre, entonne un certain nombre de chansons dont le premier vers suffit à alarmer la pudeur, peu susceptible pourtant, de l'assemblée; l'une des plus célèbres est celle du *Nicchio*, dont on a retrouvé récemment plusieurs rédactions[4].

L'obscénité raffinée de cette petite pièce décèle la main d'un remanieur[5] ; mais le thème est bien populaire[6] :

Questo mio nicchio, s'io no'l picchio,
L'animo mio non mi lassa stare.

1. Dans des rédactions poitevines et montferrines, l'amante fait tuer par son amant le père qui avait refusé son consentement. (Bujeaud, II, 234 ; — Ferraro, 14 (références) et 26). Mais ce n'est pas ordinairement par ce côté tragique que la chanson française prend le sujet.

2. « Questo patto non fina, — Ed io tutt' ardo e incendo » (v. 27).

3. On ne peut nier que cette pièce soit imitée du français; son auteur connaissait même notre poésie courtoise : le début seul suffirait à le prouver; cf. v. 19 : « Se l'amor ti confonde — De la *dolce saetta.* » — L'envoi « a la donzella... a Saragozza » (v. 51) montre bien qu'elle n'est pas purement populaire.

4. M. Carducci en a publié deux (*Cantil.*, 61-64), M. Alvisi trois (*Canzonette antiche*, 13-18).

5. On trouve des équivoques analogues dans des chansons françaises du XVIe siècle. V. Weck., 163 (1602) et 241 (1603).

6. La pièce publiée par M. Carducci, p. 65 (*Date beccare all'uggellino*).

Une rédaction florentine à peu près contemporaine, dont Magliabecchi avait cité les quatre premiers vers et que M. Carducci a retrouvée (*Cant.*, 336 : *Madre, che pensi tu fare?*), est plus décente : la fille se plaint seulement de voir mariées plusieurs de ses compagnes, plus petites qu'elle « de la longueur du bras », et dit qu'elle préférerait un amant quelconque, même pauvre, à toutes les belles promesses qu'on ne cesse de lui faire.

La vogue de ce sujet n'était pas épuisée au commencement du xv[e] siècle : nous trouvons plusieurs pièces analogues, mais extrêmement libres, dans un manuscrit exécuté en Toscane ou dans la Marche entre 1400 et 1420 (ms. *Maruccelliano* C. 155, Bibl. Nat. de Florence) et publié par M. Ferrari (*Biblioteca di letteratura popolare*, Florence, 1882, p. 335 sq.)[1].

qui est mise dans la bouche d'un homme, forme le pendant de la chanson du *Nicchio*.

1. Nous considérons les pièces italiennes du xv[e] siècle d'un caractère nettement populaire comme de simples rédactions de thèmes français, et nous nous croyons autorisé à les utiliser pour notre démonstration : ce sont les mêmes sujets, le même ton, la même veine poétique enfin, soit que la poésie populaire de la France et celle du nord de l'Italie, — (car toutes ces pièces viennent de là), — identiques dans leur fond, aient suivi spontanément le même développement, soit que les ressemblances s'expliquent par des emprunts, ce qui importe peu ici. Ces pièces populaires finirent par attirer sur elles l'attention des lettrés, et par supplanter les *madrigali*, *ballate*, etc., qui, au xiv[e] siècle, avaient fait la réputation des Fiorentino, des Sacchetti, des Soldanieri ; ces dernières œuvres avaient elles-mêmes, à l'origine, un fond populaire ; mais le raffinement, la délicatesse un peu précieuse de la forme faisait quelquefois un contraste choquant avec la naïveté des sujets. Au xv[e] siècle, au contraire, des artistes d'un goût exquis, comme Politien et Laurent le Magnifique, reprirent ces vieux thèmes en s'ingéniant à leur conserver toute la fraîcheur, toute la vivacité un peu rude de leur coloris : ce sont ces adaptations, ou même des pièces directement puisées dans la tradition populaire, qui formèrent le répertoire de ces troupes de musiciens qui firent les délices des cours italiennes au xv[e] siècle, surtout de celles des Médicis et des Sforza (V. E. Motta, *Arch. lombardo*, 2[e] série, IV, 29-64 ; 278-340 ; 514-551). Nous considérons donc comme une véritable province de notre poésie populaire les *Canzonette musicali*, les *Canzoni a ballo*, les *Canti carnascialeschi*, les *Canti per andare a maschera*, toutes les pièces enfin destinées à être mises en musique ou à accompagner les divertissements princiers, qui nous ont été conservées dans un grand nombre de manuscrits exécutés dans le nord de l'Italie entre le commencement du xv[e] siècle et la fin du xvi[e]. Ceux où nous avons trouvé le plus de docu-

Il est inutile de suivre ce thème dans la poésie italienne du xv[e] siècle et des suivants, puisqu'à partir de cette époque nous en trouvons des rédactions françaises. Nous remarquerons cependant qu'il est encore très vivant dans la poésie populaire de l'Italie moderne, surtout dans les provinces du nord[1], tantôt isolé et sous sa forme la plus simple, comme dans les exemples précédents[2], tantôt rattaché à quelque aventure romanesque[3].

Les chansons de nonnes étaient fréquentes dans notre ancienne poésie, et ont laissé des traces dans les recueils modernes; c'est au thème précédent qu'il faut les rattacher; la dernière ressource des parents, excédés de prières qu'ils ne veulent ou ne peuvent pas satisfaire, est d'abriter derrière une grille de couvent la vertu de leur fille :

Mon père, aussi ma mère
Ont juré par leur foy
Qu'ils me rendront nonnette,
Tout en despit de moy.

(Weck., 319 [1600]; cf. *Ibid.*, 404 [1557] et 354 [1602].)

Dans une chanson poitevine, la fille supplie ses parents d'attendre encore un an :

ments vraiment populaires sont les suivants, publiés par M. Ferrari, et qui se trouvent à Florence : *Magl. Strozzi;* cf. VII, 1040 f[os] 48-54, commencement du xv[e] siècle (voir *Romania*, VIII, 73-92; Carducci, *Cant.*, p 52; Ferrari, p. 67); *Misc. Riccard.* 2868 (la 1[re] partie est de la fin du xvi[e] siècle ou du commencement du xvii[e]; Ferrari, p. 131; *Marucc.* C. 155; Ferrari, p. 315).

1. V. cependant, pour les provinces méridionales, Imbriani, I, 122, 146, 151, 163, 216, etc.

2. Ive, 102; Ferraro, 108 et 109.

3. V. Ive, 347; Ferraro, 16 et 38 (références). Cette dernière pièce n'est autre chose que la célèbre chanson de *Pernette* (v. par ex. Champfleury, p. 150) ou de la fille qui veut épouser son ami Pierre « qui est dans la prison », et qu'on doit pendre le lendemain. Elle était connue en France dès le xvi[e] siècle (D. Arbaud, I, 111 et 115; Weck., 234 [1586] et 65 [1602].)

Peut-être au bout de l'année trouverai-je un autre amant,
Je ne me ferai pas faute de le prendre promptement.

(Bujeaud, I, 137; cf. Rolland, I, 55; *Rom.*, X, 391, 395.)

Dans une autre du même pays, une sœur aînée qui a vu marier sa cadette, et qui est menacée du cloître, jure qu'elle y mettra le feu plutôt que d'y rester (Buj., I, 132).

En effet, les amoureuses de nos chansons sont ordinairement de l'avis du rossignol qui dit à l'une d'elles :

Mariez-vous, les filles,
Avecque ces bons drilles,
Et n'allez jà, les filles,
Pourrir derrièr' les grilles.

(Bujeaud, I, 137.)

Le fond de la chanson de nonne devait être, à l'origine, la plainte de la fille cloîtrée malgré elle :

Je sent les douls mals leis ma senturete.
Malois soit de Deu ki me fist nonnete!

(B. *Rom.*, 28.)

Se plus sui nonette, ains ke soit li vespres,
je morrai des jolis malz.

(B. *Rom.*, 29.)

Adieu le moniage!
Jamais n'y enterray!
Adieu tout le mainage,
Et adieu Avenay!

(E. Deschamps, *La Nonnette d'Avenay*, édon de la *Soc. d. Anc. T.*, no DCCLII.)

Une jeune fillette de noble cœur
..... contre son gré l'on at rendu nonette
point ne le vouloit estre, par quoy vit en langueur,

(*Zeitsch.*, V, no 28.)[1]

1. Cf. Cénac-Moncaut, 291; Bladé, *Gasc.*, III, 373; une nonne est malade « parce qu'elle a faim de pommes blanches et d'un garçon jeune ». Cf. pourtant quelques pièces où une « batelière », après s'être emparée, assez peu honnêtement, de la bourse « d'un monsieur de la cour » qui essayait de la séduire, déclare que cet argent lui servira à entrer en religion. (De Puym., I, 186, référ.; Fleury, 308.)

Nos poètes se sont bien vite apitoyés sur le sort des pauvres recluses [1] et ont imaginé de les tirer de peine; les deux pièces du XIII[e] siècle qui nous ont fourni les refrains précédents ajoutent au monologue de la nonne une partie narrative où nous voyons son amant venir l'arracher au cloître [2].

Le même sujet, souvent traité en France, a passé en Italie. Dans un recueil de chants carnavalesques du XV[e] siècle [3], nous trouvons deux chansons de nonnes qui se sont défroquées pour se marier; une ballette d'Alesso di Guido Donati (fin du XIV[e] siècle) traite le même sujet sous une forme concise et piquante :

La dura corda e'l vel bruno e la tonica
Gittar voglio e lo scapolo,
Che mi tien qui rinchiusa e fammi monica,
Poi teco a guisa d'assetato giovane,
Non già che si sobarcoli
Venir me'n voglio ove fortuna piovane;
E son contenta star per serva e cuoca
Che men mi cocerò ch'ora mi cuoca.

(Carducci, *Cant.*, 298.)

Il est beaucoup plus rare que ce soit l'amoureuse elle-même qui se résigne à aller cacher ses peines dans un couvent [4] :

Je ne m'y marieray jamais, je seray religieuse.

(Weck., 335 [1602], et *Com. des Ch.*, 110 [5].
Cf. de Beaurepaire, 41.)

1. Pourtant, dans une version provençale, probablement d'origine ecclésiastique, la mauvaise nonne est enlevée par le diable. (Damase Arbaud, II, 118)

2. Une autre pièce (Ball. Oxf. 71, publ. par M. P. Meyer, *Rec.*, 379) nous offre le dialogue d'un amant et d'une « béguine », qui, après avoir résisté aux prières de celui-ci, finit par le suivre. — Cf. Haupt, p. 40, 152; *Romania*, VII, 72, 73; Bujeaud, I, 32; Bladé, *Arm.*, p, 34; De Puymaigre, *Pays Messin*, I, 80; Fleury, 311, 313.

3. *Canzone per andare in maschera per carnesciale*... réimp. par Ferrari, p. 31, 32.

4. V. pourtant *Bele Doette*. (B. *Rom.* I, 3.)

5 On voit par le contexte, dans la *Comédie des Chansons*, que ce vers appartenait à une chanson de fille abandonnée (V. plus loin).

M'en vois rendre nonnette, hélas, en un petit couvent.
Puisque d'aultre que moy vous êtes amoureux, — m'amour. —
Qui faict qu'en grand esmoy — hélas, — mon cœur soit langoureux.

(Weck., p. 201 [1557]; cf. *Ibid.*, 295 [1557], 297 [1555]; — Haupt, 63, 70, 85; Roll., I, 227; De Puymaigre, *Pays Messin*, II, 10.)

ou du moins, elle désirerait que son amant pût y entrer avec elle :

Je me rendray capuchine, capuchine en un couvent...
Mon Dieu, s'il se pouvait faire que tous deux ensemblement
Fussions dans un monastère pour y passer nostre temps!

(*Zeitsch. f. rom. Ph.*, V, nº 28; cf. Weck., 405 [1614].)

On remarquera que la chanson de nonne est une de ces formes qu'on ne retrouve point dans les rédactions étrangères du moyen âge, et qui est plus rapprochée que celle-ci de la réalité.

La tyrannie exercée par les parents sur les enfants est un lieu commun de la poésie populaire; mais il est rare que les moyens de rigueur leur réussissent : on voit, par exemple, les amantes tenues de trop court se laisser enlever : la *Perronnelle* qui fut emmenée par les gens d'armes était célèbre au XVIe et au XVIIe siècles (V. G. Paris, *Chansons du* XVe *siècle*, nº 39 et la note. Cf. *Ibid.*, nº 84)[1].

Sans doute, il y a, dans les chansons populaires, des enlèvements dont l'héroïne n'est point la complice, et nous rendons hommage à la fille de la Garde « qui fit trois jours la morte pour son honneur garder[2] »; mais

1. N'a vou point veu la Perronnelle
Que les gens d'armes ont emmenée ?

(Farce de *Calbain*, 1548 (Anc. Th., II, 154); *Com. des Chans.*, p. 129; Weck., 363 (1602); Haupt, p. 5.)

2. V. Damase Arbaud, I, 143 (références); Rolland, III, 58 seq.; De Puymaigre, *Folklore*, 29, et *Pays Messin*, I, 181, etc.

il en est d'autres aussi qui se résignent très facilement à leur sort. Voici la réflexion philosophique d'une fille qui a suivi des soldats qui passaient :

> Si mon père m'eut donné, — or alez! —
> cent eschus en mariagge,
> je n'eusse pas fet l'outrage
> de mon corps abandoner.
>
> (*Zeitsch.*, XI, 383.)[1]

Dans des chansons provençales, poitevines, gasconnes, une moderne *Perronnelle* qui s'est laissé enlever, ici par un « jeune dragon », là par un « capitaine », répond à son père qui s'est mis à sa poursuite, ou à ses envoyés, que le mal est sans remède, qu'elle est mariée autant qu'elle le sera jamais :

> « Ah digo dounc laquai — que fan dins nouestro terro? »
> — « Per vous, belo Louisoun, l'y ant toujours grant guerro. »
> — « Guerro l'y agount plus, que iou siou marideio. »
>
> (Damase Arbaud, I, 139.)[2]

C'est surtout par la mère qu'est représentée l'autorité des parents. Le dialogue entre la fille et la mère était fréquent dans l'ancienne poésie française, comme en Portugal; ces deux personnages, avec celui de l'amant, étaient, en quelque sorte, stéréotypés. Il y a, pour l'époque ancienne, assez peu de pièces où ils paraissent tous les trois; mais les fragments abondent où il est fait allusion à eux, et suffisent à prouver qu'ils étaient traditionnels. Leurs rôles varient peu : la mère n'a guère, pour persuader sa fille, qu'un argument, celui du bâton, qui, en général, n'est pas effi-

1. Cf. Weck., 289 (1542) : « La cage est rompue, — L'oiseau s'en est vollé... — Quand la poire est meure, — on la doibt menger. — Quand la fille est en aage — l'on la doit marier. » — Cf. encore *Ibid.*, 360 (1542), et Bladé, *Gasc.*, III, 117.

2. Scène très analogue dans Bujeaud, I, 274, et Cénac-Moncaut, 411. Cf. d'autres chansons de rapt dans *Romania*, VII, 66, 70, 71; Bladé, *Arm.*, 31, 33; Bladé, *Gasc.*, II, 23; Rolland, I, 137, 140; De Puymaigre, *M. P.*, II, 151.

cace. C'est toujours en vain qu'elle surveille sa fille ou qu'elle l'enferme; elle joue le rôle ingrat qui est tenu par les jaloux et les barbons dans la comédie italienne; quant aux deux amoureux, ils se coalisent naturellement, et triomphent d'autant plus facilement que c'est toujours de leur côté qu'est le poète. Voici à peu près tous les fragments anciens où nous avons rencontré des allusions à ces trois personnages, et dont un assez grand nombre sont empruntés à des pastourelles; c'est dans ce genre en effet que la poésie populaire a laissé le plus de traces :

Deshait ait qui lara
por chastoi de mère son ami qu'el' a.
(*H. Litt.*, XXIII, 221.)

J'ain Mahalot,
mais sa mère n'en set mot.
(*Mot.*, II, 81.)

O dorenlot!
J'aim Emelot,
mais sa mère n'en set mot.
(B. *Rom.*, 217.)

Sire, je n'os faire ami por ma meire Perenelle
ke sovent me bat le dos.
(B. *Rom.*, 105.)

Ensourke tout, s'ai je mere,
s'an voloie faire here,
tost me bateroit mon dos.
(B. *Rom.*, 139.)

Se j'osasse amer, volontiers amasse :
je n'os por mon pere ne por ma marastre;
a tart me chastoient d'amors,
que j'amerai mon ami doz.
(B. *Rom.*, 188)

Dieus, con vif à grant doulour,
quant on mi bat nuit et jour
pour celi qui mon cuer a.

Mais com plus me batera
ma mère, plus me fera
penser folour.

(B. *Rom.*, 209.)

... Guion n'aim ne prise,
mais endroit ma mère est pris
qui a enquis
nostre amour et aprise...
or me bat et justise.

(B. *Rom.*, 275,)

Enfin, Jocelin de Bruges met aux prises, dans une longue scène (III, 51, v. 48-92), une mère trop clairvoyante et une fille très impudente; mais le tour que prend vite leur conversation nous interdit d'en rien citer.

Des passages analogues se retrouvent dans les pastourelles latines :

Si senserit meus pater,
vel Martinus major frater,
erit mihi dies ater;
vel si sciret mea mater,
cum sit angue pejor quater,
virgis sum tributa.

(*C. Bur.*, p. 185.)

mater est inhumana;
regrediar,
ni feriar
materna virgula.

(Du Méril, *P. pop. lat.*, 229.)

La mère joue aussi un grand rôle dans la poésie populaire du XVe et du XVIe siècles, et même dans celle de nos jours :

Ma mère en est marrie
Et dit qu'el me battra si je fays la folie.

(G. Paris, *Ch. du* XVe s., 79.
Cf. Haupt, 85 [1547].)

« Baisés moy, ma doulce amye,
Par amour je vous en prie. »

— « Non feray. » — « Et pourquoy? »
— « Se je faysois la follie,
ma mere en seroit marrie. »
— « Vella de quoy, vella de quoy! »
(*Zeitsch.*, XI, 381; ms. de Crotone. — Gasté, *Ch. norm. du XVe s.*, p. 137; ms. de Bayeux.)

Baise-moi, si m'en iray, car ma mere me mande.
(Weck., 812 [1615]. — Cf. *Com. des Ch.*, p. 122.)

Vous êtes un donneur de bons jours,
J'en fus battue l'autre jour.
(*Com. des Ch.*, 205.)[1]

Mon ami est venu m'y trouver,
M'a dit : « La belle, veux-tu m'aimer? »
— « Nenny, car ma mere le saurait. »
— « Dis-moi donc, belle, qui lui dirait
Hormis la pie ou le corbin,
Qui disent dans leur gai refrain :
Filles et garçons, aimez-vous bien? »
(De Beaurep., 41; cf. *Rom.*, X, 384, 394.)

Comme on le voit clairement par ces derniers vers, il s'agit presque toujours de rendez-vous que les mères essayent d'empêcher. On se souvient qu'il en était de même dans la poésie portugaise : la fille suppliait sa mère de lui permettre de « parler » à son ami, ou la mère, prenant les devants, le lui défendait expressément; mais là du moins le poète n'insistait pas sur ce qui se passait à ces rendez-vous. La poésie française n'est pas toujours aussi discrète; on trouve, dans les refrains, de claires allusions à de véritables oaristys[2] :

1. Ce fragment se rapporte peut-être à une chanson de mal mariée battue par son mari. (V. Weck., 314 [1586].)

2. On sait combien sont fréquentes, dans les recueils anciens et modernes, les propositions galantes faites à une femme qu'on trouve sur son chemin, les rencontres de femmes, endormies ou non, de vertu généralement facile, avec toutes les variations, plus ou moins libres, qu'on peut broder sur ce sujet. De tous les thèmes populaires, c'est peut-être celui qui s'est conservé le plus fidèlement (il y en a encore une foule d'exemples dans le recueil de Ballard, au commencement du XVIIIe siècle), et qui a fourni le plus de rédactions dans toutes les provinces de France. Le début d'un grand nombre d'entre elles, qui consiste dans une désignation géographique, rappelle

K'en l'anoi, jus en l'anoi
embrais m'amie.

(B. *Rom.*, 175.)

Bele, alons en ce vert pré s'abatonz la rousée. [1]

(*Mot.*, I, 189.)

Souz ce pin irons, s'il vous vient a gré.

(*Mot.*, I, 189.)

Au vert bois deporter m'irai,
m'amie i dort, si l'esveillerai.

(B. *Rom.*, 83.) [2]

Les réunions d'amants ne sont pas toujours présentées aussi crûment : une variété du genre extrêmement répandue dans toute l'Europe est la sérénade : l'amant, qui est venu sous la fenêtre de sa belle, se plaint de se morfondre au froid et à la pluie, tandis qu'elle-même repose doucement dans son lit, et il demande qu'on lui ouvre la porte (V. Smith, *Rom.*, VII, 53 et 57) [3]. L'amante ne repousse pas toujours ses prières : dans une pièce italienne du xvie siècle, elle a la naïveté de demander à sa mère la permission de l'introduire (Ferrari, p. 333); ordinairement, elle juge plus prudent d'attendre que celle-ci se soit endormie, et elle prie

beaucoup celui des pastourelles; on ne peut admettre, à cause du nombre et de la diffusion de ces pièces, que ce soient elles qui viennent de la pastourelle : c'est donc le contraire qu'il faut penser, comme nous l'avons dit plus haut; elles sont toutes en effet, comme les pastourelles, de véritables « gabs » plus ou moins obscènes. Quoiqu'elles soient presque innombrables, voici quelques références :

Stickney, *Rom.*, VIII, n°s 9, 23; *Zeitsch.*, V, n° 24; Carducci, 299 (n°s 305, 306); Weckerlin (*passim*; une trentaine d'exemples); Cénac-Moncaut, 395; Rolland, *Rec.*, I, 32, 48, 206-120, et *passim*.

1. Le sens de cette expression est précisé par une chanson du xvie siècle (Weck., 137, 1555).

2. On trouvera peut-être que le sens de ces refrains n'est pas très clair; mais il est précisé par des chansons du xvie siècle où on les retrouve. (Weck., 37, 39, 364, etc.)

3. Dans certaines rédactions, c'est une épreuve que tente l'amant, bien décidé à ne pas épouser sa maîtresse si elle consent à le recevoir. V. Ferraro, p. 84 (références). Cf. Imbriani, I, 270; Gianandrea, 279; Bladé, *Gasc.*, II, 197.

l'amant de prendre patience, ou elle lui donne rendez-vous pour un autre moment :

A demain sur les huit heures
Ma mère n'y sera pas là;
Venez buquer aux fenestres,
Je vous prie, n'y faillez pas.
(Weck. 193 [1555])

Ma stu verrai a quella finestrella
La dove i dormo e sto;
Sella mia madre dormira,
Per cierto t'aprirò.
(Ferrari, 357 [comm. du xv[e] s.]; cf. Weck., 204 [1580], et Cénac-Moncaut, 318.)[1]

Mais ces rendez-vous donnés dans la maison de l'amante, dans la chambre même où dort sa mère[2], outre qu'ils supposent une impudence peu vraisemblable, ne sont point commodes; c'est au dehors qu'il est le plus facile de se rencontrer : on profite pour cela de toutes les occasions de sortir et de s'attarder hors de la maison que peuvent fournir les travaux quotidiens ou certaines circonstances extraordinaires. On se souvient que, dans les rédactions étrangères, les rendez-vous se donnent surtout à un pèlerinage, au bal, à la fontaine. En France, ce ne sont pas les pèlerinages, mais les foires qui offrent aux amants des occasions de se rencontrer. Une mère défend à sa fille d'aller à celle du bourg voisin :

« Il faut craindre le bavardage;
Combien de filles ont fait d' faux pas
A la foire comme au village! »

et menace de l'enfermer « dans la cave où l'on met le vin ». La fille répond qu'elle aimerait mieux « manquer de pain que de manquer à la foire ». (J. Fleury, p. 305.) Ou bien les

1. Dans la rédaction gasconne, cette scène ne forme qu'un épisode; l'amant se vante de ses succès auprès de ses amis; l'amante qui l'a entendu lui signifie son congé, en se plaignant de l'indiscrétion des hommes. — Même sujet dans *Rom.*, VIII, 54, et Rolland, I, 40.
2. Carducci, *Cant.*, 299, n° 304 (A. Donati).

amants s'y donnent rendez-vous (Bladé, *Gasc.*, III, 239); les suites de ces rendez-vous sont très clairement indiquées (*ibid.*, 223, 327, 387) :

Ei plan rasoun se plouri, e més de souspira :
M'as prés ma flour de liri, jamés nou tournera.

Les deux autres variétés ont également existé et laissé des traces plus ou moins nombreuses.

Celle dont le souvenir s'est le plus effacé est la rencontre à la fontaine où la jeune fille va laver du linge, ou elle a par conséquent quelque droit de s'attarder : c'est à ce thème que nous rattachons les fragments suivants :

C'est la jus desoz l'olive,
La fontaine i sort serie.
(B. *Rom.*, 221, 378.)

La gieus (jus) desoz la raime,
clere i sort la fontaine.
(*G. de Dôle*, f° 81, dans *Jarhb.*, XI, 159 seq.)

La fontaine i sort serie el glaiolai desouz l'aunoi.
(*Lai d'Aristote*, 297; Méon, III, 96.)

C'est tot la gieus (jus) el glaioloi,
une fontaine i sordoit.
(*G. de Dôle*, Keller, 584.)

Dras i gaoit Perronele.
(B. *Rom.*, 221.)

Dras i gueoit Elaine.
(B. *Rom.*, 182.)

Dras i gaoit meschinete.
(*Lai d'Aristote*, 361, variante de D; *Rom.*, XI, 140.)

Bele Doe i ghée laine.
(*Lai d'Arist.*, 466, variante de D, *ibid.*)

Mauberjon s'est main levée,
diorée, buer i vint :
à la fontaine est alée,
or en ai dol,
Diex, Diex, or demeure
Mauberjons a l'eve trop.
(B. *Rom.*, 221.)

Par vos serai batue, j'ai trop demoré.
(B. *Rom.*, 152.)

Sur la rive de la mer
fontenelle i sordeit cler;
la pucelle i veault aler...
(Lecoy de la Marche, *La Chaire fr.*, 2e édition, p. 197.)

Ces fragments pourront paraître bien peu explicites; cependant nous croyons que le sens n'en semblera plus douteux si on les rapproche de certaines pièces portugaises citées plus haut (surtout n° 797) et de quelques pièces françaises plus modernes. M. Damase Arbaud (II, 111) en cite une du xvie siècle qui suffirait à nous découvrir ce qu'était le thème primitif :

Par un matin la belle s'est levée,
A pris son seau, à l'eau s'en est allée,
A son chemin son amy l'a rencontrée[1] :
« Où allez-vous, de moi la mieux aimée? »
— « M'en vois à l'eau; la fontaine est troublée,
Le rossignol lui a sa queue baignée.
Maudit soit-il et toute sa lignée;
Si ne fut lui, je seroy mariée
A mon ami qui m'a tant désirée,
Et maintenant suis fille abandonnée.
Hélas! mon Dieu qu'en dira-il (el?) ma mère? »

Ce morceau, incohérent et incomplet, présente évidemment, après le quatrième vers, une lacune qui était remplie par le dialogue entre les amants[2] et le récit de ce qui s'était passé entre eux[3]; l'amante continuait probablement par le dernier vers :

1. Weck., 280 (1633) :

L'otre jour je cheminoie mon chemin devers Bordeaux,
Rencontray bergeronnette qui aloit querir de l'eau.
(Cf. Stickney, n° 22, et Rolland, I, 98.)

2. V. des conversations amoureuses auprès de la fontaine dans la poésie portugaise moderne (Braga, *Canc.*, IV, 132 sq.). Dans une pièce italienne du xvie siècle, c'est là aussi que se rencontrent deux amants, mais ils se bornent à échanger de grossières injures (Ferrari, *Bibl.*, 233-7, n° 15).

3. Dans d'autres rédactions se retrouve également l'idée que l'amante n'avait pas eu à se féliciter de la rencontre :

Je n'irai plus seulette à la fontaine,
J'ai trop grand peur du berger Collinet. (Bujeaud, I, 243; cf. Weckerlin 184 (1627) et 249 (1578).)

Hélas mon Dieu! qu'en dira elle ma mère [1]?

Et c'était l'amant qui lui fournissait l'explication, assez peu vraisemblable, de son long séjour à la fontaine.

C'est bien dans cet ordre qu'une autre chanson du même siècle nous présente les diverses circonstances dont la réunion formait ce thème si maltraité par le temps, et dont nous n'avons, nulle part ailleurs, dans notre ancienne poésie, retrouvé une rédaction si claire et si complète; on peut même estimer que celle-ci est trop complète et trop claire :

Par un matin la belle s'est levée,
A prin son seau, *du lin du lé, du long de l'eau*
A prins son seau, à l'eau s'en est allée.
Là son amy si luy a rencontrée,
Deux ou trois fois sur l'herbe l'a jetée.
Pucelle estoit, grosse l'a relevée :
— « Hélas, mon Dieu, que dira ma mère?
— « Vous lui direz : La fontaine est troublée,
Le rossignol a sa queue mouillée. »
— « Maudit soit-il qui m'a tant abusée,
N'eust esté lui, je fusse mariée!

(*Chansons nouvelles ou airs de Jean Planson;* à la suite de *Recueil des chansons amoureuses de divers poètes français non encore imprimées.* Paris, N. et P. Bonfons, in-12, 1597. — Réimp. par Rolland, II, 129.)

En Gascogne et en Bretagne, ce thème s'est parfaitement conservé : des deux fragments que nous allons citer, le premier prouve que la fontaine était bien un lieu de rendez-vous pour les amants; le second, que cette histoire de l'eau troublée était une excuse inventée par la jeune fille :

Marion sur le courant de l'eau se lave le menton;
... Son père l'y surprend : « Que fais-tu là, Marion?
... Au trot, marche, drôlesse, marche à la maison! »
— « Non pas! Ménique m'attend à la fontaine... »

(Cénac-Moncaut, 314. — Cf. Bladé, *Gasc.*, 225.)

1. Cf. Théocrite, XXVII : Πατρὶ δὲ γηραλέῳ τίνα μάν τίνα μῦθον ἐνίψω;

Les filles de Villeneuve se sont levées matin; elles ont pris leurs petites cruches et sont descendues à la fontaine; elles ont eu soin d'avertir les galants de leur passage. En descendant la côte, elles sifflent une chanson. Aussi les gens qui labourent accourent-ils :

« Les mères diront, les vôtres : Qu'avez-vous fait à la fontaine ? »
— « Nous trouverons quelque ruse, en traversant le pont;
Trois canes sauvages ont troublé la fontaine. »
— « Ah! jeunes filles, ce canard sauvage
C'est bien, nous le savons, quelque jeune compagnon [1]. »
(Cénac-Moncaut, 325. — Bladé, *Gasc.*, 217.

Le trait le plus caractéristique de cette chanson est évidemment la pitoyable excuse inventée par la jeune fille : aussi, non seulement il s'est partout fort bien conservé, avec quelque variante de détail, mais il est allé s'agréger à d'autres thèmes : ainsi on le retrouve dans une rédaction bretonne (inédite) de cette chanson si répandue, où une femme, surprise ou soupçonnée par son mari, oppose à ses questions et à ses reproches une série d'explications absurdes à plaisir (de Puymaigre, *P. M.*, I, 268; D. Arbaud, II, 152, etc.) :

Parbleur vatebleur! Dis-moi donc, Marion,
Où tu étais hier au soir, parbleur;
Qu'on ne pouvait pas te voir, nom d'un bleur! »
— « Bonne Vierge, Sainte Vierge, mon mari, mon cher ami!
J'étais à la fontaine, Jésus!
A laver mes bas de laine. — J'aime Dieu! »
— « ... Dis moi-donc, Marion, la fontaine était bien loin. »
— « ... Les petits enfants l'avaient mêlée, Jésus! etc. » [2]
(Cf. Tarbé, 98.)

1. Les deux derniers vers sont évidemment prononcés par les mères. — V. une rédaction bretonne, très concise et très claire, Rolland, I, 233.

2. Nous retrouvons encore une trace de cet épisode dans une chanson qui était déjà connue à Florence au XVIe siècle (Ferrari. 218), et qui existe encore aujourd'hui en Provence (D. Arbaud, II, 108), dans toute l'Italie (Istrie : Ive 324; Montferrat : Ferraro, 66; Marche : Gianandrea, 277; Emilie : Ferrari, 218; Vénétie : Wolf, 49, et Bernoni, V, 6; Vérone : Righi, 33; Côme : Bolza, 677; Italie méridionale : Imbriani, II, 1) et en Catalogne (Pelay Briz, 247). Dans les rédactions complètes, dans celle de

Mais c'est surtout au bal que les filles et les garçons peuvent se parler librement : aussi les séductions et les dangers du bal font le sujet d'une infinité de chansons. Comme presque toutes étaient destinées à accompagner la danse, il n'est pas étonnant qu'elles y fassent souvent allusion. Innombrables sont les jeunes filles qui, comme Aélis ou Emmelot, vont prendre part aux danses et aux jeux qui ont été « dressés sous l'olive » ou « emmi les prés », et pour lesquels elles sont passionnées. L'une d'elles, dans une pièce italienne du XVIe siècle, déclare qu'elle se passerait plutôt de boire et de manger que de danser :

Noia non mi daria ber o mangiare,
Pur ch'io potessi a mio modo ballare.
(Ferrari, 233-7, no 11.)

La contagion s'étend quelquefois aux mères elles-mêmes; une pièce latine nous montre la mère bondissant auprès de sa fille :

Collætatur chorus virginum,
et sub tilia
ad choreas venereas
salit mater, inter eas
sua filia.
(*C. Bur.*, 189.)

l'Istrie, par exemple, il s'agit d'une jeune fille qui, en allant à la fontaine, rencontre trois cavaliers; l'un deux lui ayant promis trois cents ducats si elle voulait passer la nuit avec lui, sa mère lui conseille d'accepter, mais elle donne au cavalier un breuvage qui le plonge dans un profond sommeil : cette mère avisée gagne ainsi les ducats sans qu'il en coûte rien à la vertu de sa fille. Il y a là évidemment une histoire romanesque rattachée maladroitement au thème de la fille à la fontaine; celle-ci trouve, ici aussi, la fontaine troublée :

Quand n'es istad' oou pous, a vis l'aigo troublado;
Sur un pichot banquet elo s'es assetado. (D. Arbaud, II, 109.)

Trova che l'aigua l'è conturbàa;
A s'è assettajà an si la rivera. (Ferraro, 66.)

Dans la rédaction istrienne, c'est le cavalier qui prie la jeune fille d'attendre que l'eau se soit éclaircie. Ce trait, qui ne sert absolument à rien, qui est même absurde, provient évidemment du mélange de deux thèmes étrangers l'un à l'autre.

Nithart s'est plu à traiter cette situation : « Une vieille se mit à sauter comme un chevreau; elle voulait, elle aussi, aller cueillir des fleurs. « Fille, dit-elle, apportez-moi mes vêtements de fête : je dois marcher au bras de l'écuyer de Reuenthal[1]. » Et c'est en vain que sa fille essaie de la ramener à des sentiments plus appropriés à son âge.

Ordinairement, les rôles sont intervertis, ce qui est plus naturel : c'est la fille qui demande à sa mère la permission d'aller danser, et celle-ci qui la refuse. Nous avons vu combien ce thème était fréquent dans les rédactions allemandes et portugaises; il existait auparavant en France, comme le prouve le fragment suivant, qui est de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle :

C'est la jus c'on dit es prés
jeu et bal i sont criés ;
Enmelos i veut aler,
a sa mere en aquiert grés.
« Par Dieu, fille, vous n'irés :
trop i a de bachelers
au bal. »

(Jubinal, *N. Rec.*, II, 297; B. *Rom.*, 210.)

Ce sujet a persisté jusqu'à nos jours dans la poésie populaire. Dans une chanson provençale, une jeune mariée demande à sa mère la même permission qu'Emmelot à la sienne :

— « J'entends le violon, ma mère; sur la montagne j'entends le [violon.
— « Mais si tu danses, ma fille, ton mari te battra, ma fille! »

(Champfleury, 188)[2].

De même en Poitou :

1. Bartsch, *Lied.*, XXV, 1, 39. — Cf. Haupt, p. 1, 4, 19.
2. Sujet identique dans Cénac-Moncaut, 366. — Cf. Bladé, *Gasc.*, II, 93; III, 3.

A la Rochelle y a t-un bal dressé :
Toutes les filles y vont le soir danser,
N'y a que Jeannette qui n'y va pas danser,
Va t-a son père lui demander congé :
« Congé, mon père, d'aller ce soir danser.... »
— « Non, non, Jeannette, tu n'iras pas danser.... »
Va t-à sa mère lui demander congé, etc.
(Bujeaud, I, 154.)

La mère ne tarit pas en objections; et, quand elle accorde la permission sollicitée, elle multiplie les recommandations :

Mais surtout prenez bien garde à vostre cotillon,
Garde ta trape, ma fille, garde ta trape d'en bas.
(*Com. des ch.*, 220.)

Pendant que j'estoys jeunette, mon pere m'avertissoit
De n'estre jamais seulette quand la compaignie dansoit.
(*Com. des Ch.*, 228.)

Et vous aut', mes jeunes filles, qui allez au bal danser,
Allez-y et prenez garde de vous laisser attraper;
Attachez bien vos jar'tières, et bouclez bien vos souliers.
(Bujeaud, I, 129.)[1]

C'est donc par des métaphores qu'on nous fait comprendre les dangers que les jeunes filles courent au bal; c'est par des métaphores qu'on nous laisse entendre quelquefois qu'elles y ont succombé. Dans une pièce portugaise, c'est son manteau que la danseuse a déchiré; dans les chansons françaises, ce sont les souliers qui ont eu à souffrir :

Espringuiés legierement, que li soliers ne fonde.
(*Mot.*, I, 202.)

J'allai l'autre jour danser, j'ai rompu tout mon soulier.
(*Com. des Ch.*, 228. Cf. Rolland, I, 166, 168;
De Puym., II, 147.)

1. Cf. Haupt, *Neidhart*, p. 20.

Mais le poète ne prend pas toujours la peine de parler par figures : dans une chanson de l'Ouest, une jeune fille qui voulait aller au bal est d'abord enfermée par sa mère, puis délivrée par son amant ; mais ce n'est pas à la danse qu'il la conduit :

Il la prend et la descend,
La mèn' dans un champ de froment.
Par là passe un vieux paysan :
« Que faites-vous, beaux jeunes gens ?
Vous abîmez tout mon froment. »

(Bujeaud, I, 306.)[1]

Aussi y a-t-il de sombres légendes — ce sont les mères, sans doute, qui les ont mises en circulation — retraçant le triste sort « des enfants obstinés » qui ont voulu aller au bal malgré leurs parents. La chanson du « Pont du Nord » est très répandue, et se chante sur un air vraiment lugubre :

Annette, encouragée par son frère, et malgré la défense de sa mère, était allée voir danser :

... Elle fait trois tours et la voilà tombée.
— « Hélas ! mon frère, me laisserez-vous noyer ? »
— « Non, non, ma sœur, je vais vous retirer... »
Les cloches des morts se sont mises à sonner.
La mère demande qu'ont-elles donc à sonner ?
— « C'est votre fils et votre fille noyés. »

(De Puymaigre, I, 102. — Cf. Bujeaud, I, 154 ; Champfleury, 120 ; Rolland, I, 299 ; *Rom.*, X, 36.)

Nous avons vu que, dans la poésie portugaise, ces différentes situations donnent lieu à des dialogues entre l'amante et les compagnes qui lui servent de confidentes ou même de messagères. Cette variété n'existe pas dans les anciens textes français : peut-être n'est-elle due qu'à

1. Cf. une pièce italienne du commencement du xv[e] siècle, assez libre dans les détails (Ferrari, 334).

un caprice de poètes qui auront voulu donner plus de variété à leurs compositions en y introduisant le dialogue.

Tant qu'il n'y a que les mères pour faire obstacle à nos amoureuses, celles-ci ne sont point embarrassées; mais souvent aussi les événements se déclarent contre elles. Le départ de l'amant est un des lieux communs les plus fréquents de la poésie populaire dès le XIII[e] siècle :

Robin, douz amis, perdu vos ai;
a grant douleur de vous me departirai.
(B. *Rom.*, 220.)

Floret silva nobilis floribus et foliis.
Ubi est antiquus meus amicus?
Hinc equitavit, eia, quis me amabit?
(*C. Bur.*, 188.)

Les chansons portugaises nous ont déjà appris que, la plupart du temps, c'était la nécessité de partir pour l'armée qui éloignait l'amant; ce trait y est sans doute emprunté à la réalité ou à la poésie française où il se retrouve souvent; tantôt c'est aux côtés « du mestre de Rhodes » (Stickney, n° 4), tantôt « aux Allemagnes, en estrange païs » (*Com. des Ch.*, 134) que l'amant se trouve. Hélas! s'écrie-t-il en partant :

Hélas! femmes et filles, ha, priez Dieu pour moi :
Je m'en vais à la guerre au service du roi.
(*Com. des Ch.*, 130; cf. Rolland, I, 220.)

Souvent, nous assistons aux adieux des deux amants; nous avons déjà remarqué que ce thème, fréquemment traité, avait pu ne pas être sans influence sur celui de l'aube, qui n'en est qu'une variété. Une pièce italienne du XV[e] siècle, très populaire d'allure, qui est formée d'ailleurs de la juxta-

position de trois thèmes différents, nous offre certainement celui ci; c'est l'amant qui parle :

La mi tenne la staffa, ed io montai in arcione,
La mi porse la lancia, ed io imbracciai la targa.
Addio, la bella sora, ch'io me ne vo a' Vignone
E da' Vignone in Francia per acquistare onore.

(Carducci, *Cant.*, 67.)[1]

Ces adieux étaient ordinairement dialogués :

« Ma douce amie, las, pourquoy plourez-vous! »
— » Mon doux ami, c'est pour l'amour de vous.
Vous allez à la guerre...
Si le vent vient à point, passez par ceste terre. »

(Haupt, 146 [1553]. — Même sujet dans G. Paris, *Ch. du* XVe *siècle*, n°s 20, 62, 124, et Weck., 104 [1602], 144 [1535]; cf. Bujeaud, I, 189; Cénac-Moncaut, 431; Bladé, *Arm.*, 47, 92.)

L'amant parti, l'amante se désole; elle lui envoie l'expression de son amour en prenant pour messager le rossignol (G. Paris, n°s 72, 104, 123, 124) « ou le nuage blanc passant dessus les champs » (Bujeaud, I, 189); elle attend anxieusement de ses nouvelles, se désespère de n'en pas recevoir, craint d'être abandonnée, projette d'aller à sa recherche ou de se venger en faisant elle-même un autre amour. Toutes ces situations, que nous avons trouvées à l'étranger, étaient connues de notre poésie lyrique dès l'époque la plus ancienne :

Biaux doz amis, por quoi demorés tant?

(*Mot.*, I, 13.)

1. Cf. Braga, 173 :

Vede la frol do pinho, valha Deus!
Selad' o bayoninho, e guisade d'andar.
Vede la frol do ramo, valha Deus!
selad' o bel cavalo, e guisade d'andar.
Treyde vos, ay amigo, e guisade d'andar.

Plusieurs chansons en France commencent de façon analogue : « Le cheval est à la porte, tout sellé, tout bridé. » Ce début appartenait, à l'origine, à des chansons de départ (Rolland, II, 150. Cf. I, 278).

Pleüst Dieu ki ainc ne menti
que li miens amis fust or ci a sejour.
(B. *Rom.*, 95.)

Biaus douz amis Robins que j'aim mout et désir,
amourous et jolis, pourquoy demorez vos tant?
(B. *Rom.*, 219.)

Robin cui je doi amer,
tu pues bien trop demorer.
(B. *Rom.*, 266.)

Dex! trop demoure, quant vendra!
Loing est, entroubliée m'a.
(B. *Rom.*, 269.)

Hé amis li biaulz, li doz, trop m'aveis obliée!
(B. *Rom.*, 117.)

Robinés, biaus dous amis, mise m'avés en oubli.
(*Mot.*, I, 218.)

Amis, vostre demorée me fera faire autre ami.
(B. *Rom.*, 253.)

Or n'i serai plus amiete Robin; trop ait demoreit.
(*Mot.*, II, 95; cf. *Mot.*, II, 19;
B. *Rom.*, 212.)

Toutes ces situations se retrouvent, mais plus précises, dans la poésie populaire des siècles suivants et aujourd'hui encore; nous rencontrons plusieurs fois, au xve siècle, la fille dont l'amant est loin, et qui se croit abandonnée :

Seullecte suis demourée sans amy,
sans plaisir et sans joye.
(G. Paris, nº 106. — Cf. *Ibid.*, nº 36; Weck.,
404 [1557], 484 [1586]; Haupt, 10.)

Dessoubz la branche d'un verd may,
s'est mon jolli cueur endormy,
en attendant le mien amy
qui me debvoit revenir voir.
(Gasté, 135.)

Quelquefois elle reçoit des nouvelles de son ami :

Arrivent, arrivent au batelier que le bon vent amène :
— « As-tu point vu mon ami, aux îles de Canarie? »
— « Oui, je l'ai vu, et il m'a dit que vous étiez sa mie. »
(Haupt., 21; de Beaurep., 47. —
Cf. G. Paris, nº 57.)

Ici, comme on le voit, ce sont des « bateliers » qui, venant du pays où se trouve l'amant, peuvent parler de lui à l'héroïne; ailleurs, comme dans plusieurs pièces portugaises, les jeunes filles vont attendre sur la plage les navires qui leur apporteront des nouvelles de ceux qu'elles aiment :

Ce sont les fill' de Saint-Briac; grand Dieu! qu'ell's sont belles!
S'en vont le soir s'y promener, tout le long d'la rive,
Ont aperçu un bâtiment : « Arriv', beau bâtiment!...
Si mon amant était dedans! » — « Oh non! la belle, il n'y est pas!... »
(Decombe, 157. — Cf. *Mélusine*, I, col. 337-8.)

Quelquefois même, l'absent revient, fidèle et toujours aimant :

Dont chantés, bele, mignotement, ke vos amis revient.
(B. *Rom.*, 218.)

Il est revenu mon loyal ami,
Il m'a rapporté mes anneaulx joly,
Mes anneaulx joly, ma verge d'argent,
Et mes amourettes qui estoient dedans.
(Weck, 179 [1542]. — Cf. Haupt,
61; de Puym., II, 87.)

Mais, en général, l'éloignement amène l'oubli, et les nouvelles, quand il en arrive, sont mauvaises :

« Marinier, bon marinier, que Dieu vous donne bonne mer : avez-vous vu et reconnu mon amant de France? » — « Oui, je l'ai vu et reconnu; il vit encore; à cette heure, il va se marier avec la princesse de Hongrie. » — « Il y a sept ans que je l'attends; je l'attendrai encore sept autres années; et si, au bout de sept ans, il n'est pas

revenu, il me trouvera (s'il revient) nonne au moustier qui a nom Sainte-Claire[1]. »

Quelquefois l'amante, plus audacieuse, songe à envoyer chercher celui qu'elle attend :

Il est en Angleterre son noble roi servir;
S'il ne revient pas bientôt, je l'enverrai queri;
En chaise ou en charette, en carillon joli.
(Champfleury, 164; cf. Carducci, *Cant.*, 165.)

ou même à y aller en personne. Ce qui prouve bien que, dans le thème primitif, c'était pour aller à l'armée que l'amant était parti, c'est que, la plupart du temps, l'amante se déguise en soldat, soit pour le suivre, soit pour aller à sa recherche ; mais elle ne le retrouve que pour apprendre ou constater son infidélité :

Si j'avais su, la belle, que tu m'aurais cherché,
J'aurais passé la mer, tu n' m'aurais pas trouvé.
(Bujeaud, I, 294.)[2]

Le thème de la femme abandonnée a été souvent traité dans la poésie courtoise; nous l'y avons étudié, et nous n'y reviendrons pas. Mais il est certain qu'il avait été emprunté par celle-ci à la poésie populaire, où il était peut-être l'un des plus fréquents : il y complète le cycle des sujets que nous venons d'énumérer. Il se retrouve dans toutes les rédactions étrangères, et nous allons voir combien il a été souvent repris par la poésie populaire, du

1. Ce mot de nonne a jeté les chanteurs populaires sur une autre piste, et ils ont ajouté ici quelques couplets sans aucun rapport avec les premiers, et qu'ils ont empruntés à la chanson des transformations. Ce texte a été recueilli en Sardaigne, mais dans un village peuplé par une colonie catalane (Morosi, dans *Misc. Caix-Canello*, p. 332). On trouvera une pièce très analogue dans Fauriel : *Chants pop. de la Grèce moderne*, II, 396. Cf. Bujeaud, I, 203 ; De Puymaigre, I, 72.

2. Ce n'est pas ici le lieu d'étudier le thème intéressant de la *Fille guerrière*. V. Rolland, I. 293 ; Bladé, *Arm.*, 97 ; De Puymaigre. I, 74 (références) ; II, 116, 155 ; Ferraro, 56 (références) ; Fleury, 278 ; Bujeaud, II, 197-198, 206.

XVe siècle à nos jours. Cependant, c'est à peine s'il se trouve représenté dans les refrains. Cet exemple prouve que nous étions autorisé, dans nos recherches précédentes, à considérer comme ayant été fort répandus des genres même dont il ne restait que très peu de traces. Dans les questions de ce genre, il ne faut pas accorder trop d'importance à la statistique, et tenir plus de compte de l'âge que du nombre des textes.

Les plus anciens exemples populaires de la chanson de femme abandonnée sont du XVe siècle :

Las? que ferai-je, désollée, quand j'ai perdu le mien amy?
(G. Paris, no 75.)

De gris je vestiray mon cueur
et de noir feray ma livrée;
c'est pour monstrer la grant douleur
ou mon amy m'a cy laissée.
(G. Paris, no 120. Cf. no 106.)

Se j'ay perdu mon amy, je n'ai point cause de rire.
(*Zeitsch.*, XI, 392.)

J'ai perdu mon amy; seullette suys, il m'a lessée.
(*Zeitsch.*, XI, 400.)

Je vous cuydois des amants le plus saige,
mais je congnois vostre lasche couraige.
Je m'en iray lassus au verd bocaige,
là je feray fonder un hermitaige.
(Haupt, 2 [1538].)

Aussi n'est-il pas étonnant que ce sujet ait été souvent traité en Italie. On sait que Boccace et son imitateur Ser Giovanni ont intercalé, le premier dans le *Décaméron*, le second dans le *Pecorone* (1378), des ballettes fort artistement composées sur des sujets populaires : or notre thème revient plusieurs fois sous leur plume. Boccace nous montre (Card., *Cant.*, 160) une amante abandonnée par son amant devenu jaloux, et une autre (*ibid.*, 169) qui souffre des perfections même de celui qu'elle aime, parce

qu'elle craint que toutes les femmes ne les remarquent comme elle, et qu'elle voit partout des rivales. Ces deux pièces ont beaucoup de grâce, mais sont un peu mièvres; Ser Giovanni s'est moins écarté de la simplicité et de la naïveté populaires : une de ses héroïnes (*ibid.*, 195), comme celles des chansons portugaises, jure qu'elle ne croira plus aucun homme, et exhorte toutes les femmes à la même défiance; une autre (*ibid.*, 199) repasse amèrement dans son esprit les débuts d'un amour autrefois heureux :

« Quand je m'épris de lui pour la première fois, il n'osait pas me regarder en face ; et moi, courtoisement, je le saluai, tenant mes yeux fixés sur les siens; quand il me quitta, son cœur était conquis; dans mes regards, il avait puisé l'amour. »

Une autre, d'un caractère plus pratique (*ibid.*, 200), se résout à retourner à un premier amant qu'elle avait abandonné pour celui qui l'abandonne à son tour (Cf. *ibid.*, 197, et Ferrari, 166).

Le même sujet est trop fréquent dans la poésie populaire actuelle pour qu'il soit utile et possible de l'y suivre[1].

Quelquefois la situation est plus poignante : l'infidèle épouse une rivale aux yeux de l'abandonnée qui va aux noces, la mort dans l'âme :

Je vois as noces mon ami; plus dolente de moi n'i va.
(B. *Rom.*, 214; *Mot.*, II, 53.)[2]

1. V. par exemple, Bujeaud, I, 70, 203, 232, 233, 286.

Il est en Allemagne, en étrange pays...
Mais pendant que je chante, je le vois revenir.
« Où donc est la promesse que tu m'as tant promis? »
— « Sur le fer de l'épée, je l'ai mise en écrit,
L'épée est cassée et ma promesse aussi. » (Bladé, *Arm.*, 68.)

2. Cf. Weck., 300 (1571) :

Souffrez que soys vostre sergent
A vos noces je vous en prie...

Ce thème s'est perpétué dans la poésie moderne; selon toute vraisemblance, la « Claire Fontaine » était primitivement une chanson de ce genre : dans toute les rédactions, l'héroïne dit qu'elle revient de noces, et elle regrette la perte de son amant; ces noces étaient sans doute celles de cet amant lui-même[1]. Dans une chanson provençale, ce thème a été qnelque peu modifié (D. Arbaud, II, 139) : le fiancé n'abandonne son amante que pour obéir à son père qui a trouvé pour lui un parti plus brillant; mais celle qu'il aime vient à la noce, fait avec lui un tour de danse, et ils tombent morts dans les bras l'un de l'autre :

Toucatz, viourouns, toucatz, ah! toucatz uno danso.
Lou premier tour que fa, la belo toumbo mouerto.
Lou segound tour d'après, lou galant toumbo contro[2].

Ce personnage de la fille, non seulement abandonnée, mais abandonnée pour une autre, au mariage de laquelle elle assiste, ne se trouve que dans la poésie française ou dans des rédactions directement inspirées par elle. Il en est de même de celui de la fille enceinte abandonnée par son amant. Il n'apparaît pas, il est vrai, dans les refrains, mais il se trouve dans une jolie pièce, qui n'est pas postérieure au commencement du XIII[e] siècle :

Et ou est ores li valés
ki neut et jour m'aloit dixant :
« Dame, cuer et cors vos prenés,
reteneiz moi a vostre amant,
je vos servirai loialment. »
Et je suis si toute soulette;
fait ai tant ke ma sainturette
ne puet a son point retorneir.
Les jolis malz d'amorettes ne puis plus celleir.

(B. *Rom.*, I, 44.)

1. V. sur la « Claire Fontaine » l'étude de M. Gilliéron et les remarques de M. Hanotaux (*Rom.*, XII, 307-31).
2. Même situation et même dénoûment en Normandie (De Beaurepaire, p. 50, et Weck., p. 4). — Cf. *Rom.*, VII, 82; X, 386.

Une pièce des *Carmina Burana* (p. 171), à peu près contemporaine de la précédente, est moins gracieuse; mais l'observation y est plus fine et l'accent plus pénétrant :

Huc usque, me miseram,
rem bene celaveram...
Res mea tandem patuit,
nam venter intumuit,
partus instat gravidæ.
Hinc mater me verberat...
Sola domi sedeo,
egredi non audeo,
nec in palam ludere.
Cum foris egredior,
a cunctis inspicior,
quasi monstrum fuerim.
Cum vident hunc uterum,
alter pulsat alterum,
silent dum transierim [1].

Ce sujet est fréquent aussi au xv[e] et au xvi[e] siècle, mais, en général, il est traité fort gaîment :

« Fille, vous avez mal gardé le pan davant. »
— « Mere, se ne (se je?) puis amander, c'est par le temps. »
— « Et figle! » — « Doulce matre? » — « Fille,
Et n'amé vous home qui vive? »
— « Mere, trop tart le m'avés dit ».
(*Zeitsch.*, XI, 386.) [2]

C'est aussi sur ce ton leste et badin que les chansons modernes prennent le plus souvent la même situation, qui est tantôt réunie à un autre sujet [3], et tantôt traitée pour elle-même :

Mon père avait un champ de pois,
Tous les jours m'envoyait y voir;

1. Cf. une chanson moderne, Tarbé, 172.
2. Cf. *ibid.*, 381, 385, 388, 397; Weck., 92 (1542), 119 (1555), 167 (1555) 290 (1542), 305 (1593), 328 (1576), 331 (1614), 439 (1555).
3. Cf. Bujeaud, I, 200; II, 53.

Je mangeai tant de ces bons pois
Que j'fus malade au lit neuf mois... [1].

Nous nous bornons à faire dès à présent une remarque dont nous ne tirerons la conclusion que plus tard : c'est que ces différentes situations, quelque analogues qu'elles soient à celles que nous avons signalées à l'étranger, sont plus nettes, plus déterminées, plus riches en circonstances précises; ainsi la fille amoureuse ne manifeste pas seulement l'intention d'aimer : elle demande un mari, et nous avons vu avec quelle énergie; la résistance de ses parents à ses désirs se traduit par des actes ; ils l'enferment dans un couvent. Quand elle parvient à tromper leur surveillance et à se réunir à son amant, on ne nous dit que trop clairement quelles sont les conséquences de ces entrevues. Si l'amant s'éloigne, nous savons pourquoi. S'il abandonne celle qu'il avait aimée, on ne nous laisse pas ignorer qu'il avait commencé par la rendre mère. Les poètes populaires vont jusqu'à nous montrer la délaissée assistant aux noces de son amant et de sa rivale. Notre poésie, loin de fuir les détails précis et quelquefois choquants, les affectionne, et semble ainsi directement inspirée par une réalité toute voisine.

II

L'existence d'une poésie lyrique française nous paraît donc démontrée, pour l'époque ancienne, par le rapprochement des refrains et des chansons populaires modernes. On pourrait nous objecter que ces refrains sont bien incomplets, bien vagues, et que, dans les chansons modernes qui ont traversé tant de siècles, les thèmes pri-

1. Equivoque analogue dans Weck., 58 (1614) : Une claire fontaine y a, J'en ai tant beu qu'elle m'a faict mal, etc. — Cf. De Puymaigre. *P. M.*, II, 167 ; Bladé, *Arm.*, 39, 110 ; Rolland, I, 135, 142, 146, 242, 243.

mitifs peuvent être fort altérés. Heureusement, nous trouvons un complément d'informations, en ce qui les touche, dans un certain nombre d'œuvres qui ne sont en quelque sorte que la transposition dans un autre genre des motifs lyriques étudiés plus haut. Nous voulons parler des « romances » ou « chansons d'histoire ». Il nous paraît utile, non point de présenter ici une étude complète de ces œuvres, mais de recueillir les renseignements qu'elles nous fournissent sur notre sujet. Ces documents sont d'autant plus précieux qu'ils sont, pour la plupart, antérieurs à nos refrains les plus anciens : quelques-unes des romances appartiennent à la première moitié du XIIe siècle, et les plus récentes semblent être de la fin de ce même siècle; les traits archaïques de la langue et de la versification le prouvent suffisamment [1]; ils nous attestent

1. V. B. *Rom.*, livre I. (Comme tous les textes dont il est question ici font partie de ce premier livre, nous pouvons employer les chiffres romains pour désigner le numéro de chaque pièce; les chiffres arabes désigneront les vers). — La pièce I ne connaît pas la nasale de *o*; dès le XIIe siècle, des rimes comme *cort : front* sont rares; dans le *Roland* même, il y a une tendance à ne faire assoner *o nasal* qu'avec lui-même; la pièce n° III fait rimer *e pur* et *e nasal* (*siet : tient; tornoier : ressovient*); or cette assonance est presque absente de la seconde partie de *Raoul de Cambrai* (fin XIIe siècle), qui n'en présente que huit cas, bien qu'elle ait dix-sept laisses en *ié* et que quelques-unes soient fort longues (la 339me a 108 vers). (Il est vrai que cette assonnance se trouve dans *Huon de Bordeaux*.)

Plusieurs de ces pièces ont à chaque couplet des rimes différentes et les finales masculines dominent; on sait que ce sont là deux indices d'ancienneté. II, IV, VI : rimes différentes; II : sept strophes masculines, une féminine (cependant l'assonance *Henri : lit* prouve que la pièce n'est pas de la 1re moitié du XIIe siècle); IV : strophes masculines partout; VI : cinq strophes masculines. une féminine. (Cf. Orth : *Ueber Reim und Strophenbau der altfr. Lyrik*, Cassel, 1882, p. 23-28.)

Les pièces les plus récentes paraissent être les suivantes :

V : distribution des strophes en 2 + 2 + 1 + 1 ; cinq strophes féminines, une masculine;

IX : rimes exactes, toutes féminines;

VIII : elle est probablement d'Audefroi le Bâtard, c'est-à dire beaucoup plus moderne que les autres; elle a huit césures lyriques, aucune césure épique; les rimes sont exactes, sauf *dist*, *prist : mari*, *cri* (le refrain où assonent *Garin : ami* peut-être emprunté à une pièce antérieure); elle est très longue, d'un style diffus et lent. Enfin elle ne se trouve que dans un seul ms. (20050, f° 144^b) (toutes les pièces y sont anonymes) où elle est placée après une autre pièce, qui est certainement d'Audrefroi

donc, — ce qui était du reste démontré déjà, — que les thèmes lyriques énumérés plus haut étaient connus dès le XIIe siècle.

Nous les retrouvons en effet très fidèlement conservés, et à peu près tous, dans les chansons d'histoire : quelques-unes, des moins anciennes, mettent déjà en scène des mal mariées (IV, *An halte tour*, où la mention des *médisants* prouve une date assez récente; VI, *Bele Yolanz;* IX, *En un vergier*). Comme cette poésie nous transporte dans un milieu chevaleresque, ce sont des filles d'empereurs (IV, 12) ou de rois (IX, 3), mariées à des vilains (IV, 13), ou du moins à des hommes d'une condition inférieure à la leur (IX, 21). Mais, le plus souvent, ce sont des jeunes filles placées exactement dans les situations étudiées plus haut : la plupart nourrissent un amour contrarié par leurs parents (XII, XIV, XVI. Cf. II, 87); d'autres languissent en attendant un ami éloigné d'elles (III, VII, X, où ce sont les *losengiers* qui ont écarté l'amant, XV) ; quelquefois (III) celui-ci ne doit plus revenir, et l'amante s'ensevelit dans un cloître; comme dans bien des chansons, l'infidèle a souvent rendu mère celle qu'il abandonne (II); quelquefois enfin, l'amant revient à l'improviste, et le héros et l'héroïne

Lors recommencent lor premieres amors. (I, VII, IX, X.)

Les chansons d'histoire ne nous apprennent donc rien de nouveau sur les sujets habituels de la poésie lyrique; nous avons pu reconstituer tous ceux qui viennent d'être

le Bâtard (*En chambre a or*); cette dernière termine la série des pièces d'Audefroi dans le ms. 844; il est possible que, dans l'original de 844, elle ait été suivie de notre n° VIII, mais que le scribe se soit arrêté là, et n'ait pas jugé à propos de le copier.

Ce qui prouve que le genre était déja vieilli au début du XIIIe siècle, c'est qu'on le trouve de moins en moins représenté dans les œuvres qui admettent des fragments lyriques : il y a sept fragments de chansons d'histoire dans *Guillaume de Dôle*; il n'y en a plus qu'un dans le *Roman de la violette*. (V. plus haut, p. 116.)

exposés à l'aide des seuls refrains; mais, à cause de la brièveté de ces fragments, nous n'étions que médiocrement renseignés sur l'esprit dans lequel ces sujets avaient été traités; c'est une lacune que les chansons d'histoire nous aident à combler : les personnages, en effet, y sont assez nettement dessinés pour qu'on puisse étudier leurs caractères.

L'amour y règne en maître, et c'est surtout dans le cœur de la femme qu'on nous le montre : il est ardent, emporté, il exclut tout autre sentiment, ne connaît ni frein, ni contrepoids; il s'exprime avec la plus naïve, la plus inconsciente crudité; les mal mariées y ont aussi peu de scrupules que dans les chansons les plus cyniques; ici le ton est peut-être un peu plus élevé, mais les sentiments sont les mêmes : « Belle Ysabel » n'avait pas besoin que sa « damoiselle » l'engageât à prendre pour amant un « courtois chevalier »; elle y avait déjà pensé (IV, 21); « Belle Yolanz » est une Angélique fort décidée, et elle répond à des conseils très sages plus qu'impertinemment (VI, 26)[1]; une fille de roi, qui n'est pas nommée, ne craint pas d'appeler sur son amour coupable la bénédiction du ciel (IX, 28).

Si les maris sont odieux ou grotesques (ils ne connaissent d'autres moyens de s'attacher leurs femmes que de les rouer de coups : IX, 13), les mères ou celles qui les représentent ne sont pas plus flattées; il est évident qu'elles n'ont pas les sympathies du poète : c'est la « male mere » (VI, 4), la « male maistre » (XII, 1); ce sont des surveillants, des espions dont on se garde (VIII, 4); une mère indulgente et qui entend raison est une exception (VIII, 55 sq.; mais cette pièce paraît plus moderne, v. p. 217, n.); aussi n'a-t-on en elles aucune confiance : c'est uniquement aux distractions (II, 7; VIII, 4), à la pâleur de leurs filles ou à des signes plus évidents encore (II, 18) qu'elles

1. Ces vers rappellent singulièrement plusieurs refrains cités plus haut.

apprenent les secrets qu'on essayait de leur cacher.

Cet amour, en effet, est bien l'amour impérieux et foudroyant, l'amour maladif qui seul a été connu des auteurs de chansons de geste; il envahit tout l'être, il rend étranger à tout ce qui n'est pas lui; nos héroïnes sont rêveuses, maladroites à leurs humbles besognes; Aiglantine « s'entroublie, se point en son doit » (II, 8); Doette « lit en un livre, mais au cuer ne l'en tient » (III, 2); Yolant « ne pot ester, a la terre s'assist » (VII, 10; cf. IX, 4; X, 2); aussi l'amant n'a qu'à paraître, et la passion éclate, irrésistible; celui d'Yolant entre dans sa chambre :

cele lo vit, si bassa lo menton,
ne pot parler, ne li dist o ne non.
(VII, 15.)

Il l'accuse de l'avoir oublié; mais elle

li geta un ris
en sospirant, ses bels braz li tendi...
« Qant vos plaira si me porrez baisier,
entre vos braz me voil aler couchier. »

De même Oriolant en reconnaissant « son dru Hélier »,

baisier et acoler l'a pris.
(X, 45.)

Comment ceux qui sont l'objet d'un tel amour ont-ils su l'inspirer? Ce n'est certes pas par la tendresse et les égards; la fougueuse humilité des amantes n'a d'égale que la superbe indifférence des amants; elles ont devant eux l'attitude d'une servante devant son maître, d'une dévote devant son Dieu; c'est Doe qui attend Doon, et elle l'attend en vain (XVI); Euriaut n'ose parler à Renaut, et Renaut se garde bien de faire le premier pas (XVII); c'est Raynaut qui, sans prétexte, s'éloigne d'Erembour, et c'est Erembour qui s'excuse et se justifie (I, 19). Aucun ne semble songer à la délaissée qui se consume. Belle

Amelot jure de se tuer si on ne lui donne pour mari Garin, et c'est une mère compatissante qui mande Garin (VIII, 67); le « preu Henri » est le type de ces indifférents; il semble pourtant qu'il ait quelques devoirs envers Aiglantine qui a cédé à son amour : elle « empire, pâlit, et engroisse » sans qu'il s'en inquiète aucunement, et elle ne semble rien trouver d'étrange à cette conduite :

« Bele Aglantine, vous prendra-il Henris? »
— « Ne sai voir, dame, car onques ne li quis. »

(II, 25.)

C'est elle qui va trouver Henri, qui tranquillement « se gisoit en son lit », et le demande nettement [illegible] mariage. Quant à lui, ses protestations sont un peu tardives, et il nous paraît accepter ce qu'on lui propose avec la placidité d'un homme qui ne s'intéresse guère à ces choses (II, 33).

Nous avons conservé une autre série de pièces de même genre, qui ne sont pas les moins instructives; elles sont d'Audefroi le Bâtard, et postérieures d'un demi-siècle environ à celles dont nous venons de parler, dont elles sont visiblement imitées : il semble même qu'Audefroi ait eu sous les yeux plusieurs de celles-ci. Nous avons donc la bonne fortune de posséder l'original et la copie, et nous pouvons nous rendre un compte exact de la façon dont un esprit déjà cultivé et délicat entendait l'imitation au moyen âge.

Les sujets d'abord sont absolument les mêmes; nous retrouvons ici tous les personnages avec qui nous avons fait connaissance plus haut : c'est « belle Ydoine » (LVII) qui aime Garsilion en dépit de son père, et que celui-ci enferme dans une tour pour « fraindre son courage »; c'est Béatrix (LVIII) qui, promise par ses parents au duc Henri, se fait enlever par Hugon qui l'a rendue mère et

qui songe enfin à l'épouser[1]; c'est une mal mariée (LX), battue par son mari parce qu'elle regrette son ami, puis secourue et consolée par celui-ci, qui apparaît à l'improviste et tue le jaloux[2]; c'est belle Ysabeau (LVI) qu'on marie malgré elle à un vavasseur[3], tandis que son ami Gérard part pour la croisade[4]; mais quand il revient, elle ne peut lui refuser un baiser, et, le mari étant mort sur ces entrefaites, ces loyales amours sont couronnées par un mariage; c'est enfin (LIX) une épouse admirable de vertu et de résignation, persécutée par son mari, dont elle finit par reconquérir l'estime et l'amour[5].

Les romances d'Audefroi ont dû être écrites en Artois un peu avant le milieu du XIII[e] siècle[6]; une foule de traits trahissent, en effet, une époque assez récente; la versification est savante, les strophes longues[7], les rimes très

1. Cf. II, le nom de Henri se trouve de part et d'autre; il est vrai qu'il ne désigne pas le même personnage.

2. Cf. IX, où le même nom de Gui est porté par les deux amants; cette pièce est probablement incomplète; peut-être le dénouement était-il semblable.

3. Cf. IV, 13, et IX.

4. Le personnage du chevalier qui se croise par désespoir amoureux n'est évidemment pas ancien.

5. Ce sujet n'est pas traité dans les anciennes romances, mais on voit qu'il ne s'éloigne guère de celui d'une légende populaire dont Geneviève de Brabant et Griselidis sont les héroïnes les plus connues.

6. Elles sont certainement antérieures à 1250; en effet, il y en a deux (*En chambre a or; Au novel tens Pascor*) qui se trouvent dans la partie du ms. 20050 (f[os] 66 v° et 146 v°) qui est de la première moitié du XIII[e] siècle. — Il reste dix chansons courtoises d'un Audefroi le Bâtard (Raynaud I, 89) qui est certainement le même que l'auteur des romances, car romances et chansons se trouvent à la suite les unes des autres dans 814 (f° 145[a], 151[b]) et 12615 (54 r°, 58 v°); or l'une de ces chansons (*Destrois, pensis en esmai*) est citée dans le *Roman de la Violette* (F. Michel, p. 160). Il est donc bien difficile d'identifier notre poète avec un Audefroi qui appartenait au groupe poétique de Jean Bretel, entre 1240 et 1260 (Raynaud, *Bibl. de l'Éc. des Ch.*, 1880, 195-214), et qui apparaît deux fois comme partenaire, onze fois comme juge dans les jeux partis (Passy, *ibid.*, 1859, *passim*); ce dernier était probablement Audefroi Loucart, nommé souvent aussi dans les jeux partis. Un Audefroi est encore cité dans une chanson satirique de la fin du siècle (n° 1474), comme étant de *grant lignage*, ce qui ne s'accorde guère avec le surnom de notre poète. On y insinue aussi qu'il n'a pas été exempt de tout reproche dans son échevinage : l'échevin et l'auteur des chansons d'histoire devaient donc être deux personnages différents.

7. Les strophes sont partout de cinq vers (LXI n'est pas une chanson

exactes, les finales de différent sexe exclues de la même pièce (LVII, LVIII), ou régulièrement entrelacées dans la même strophe (LVI, LIX, LX); des pièces tout entières sont construites sur les mêmes rimes (LVI, LX); le style est plus fleuri et plus abondant; les sentiments sont, sinon analysés, au moins étalés complaisamment, et les personnages s'attardent en de longs monologues. On voit que le poète appartient à un autre monde que ses personnages, plus moderne et presque raffiné : il leur prête des délicatesses de sentiment qui contrastent avec leur conduite; ainsi belle Ysabeau a des scrupules que ne connaissent point les mal mariées de la première époque (IX, 34; IV, 21); c'est elle-même qui écarte son amant et refuse de « penser folour » (LVI, 23); Emmelot résiste à Guion tant que son mari est en vie (LX, 40); Béatris ne va pas trouver elle-même Hugon : elle lui envoie un écuyer (LVIII, 29; cf. II, 34); Aiglantine est abandonnée par son amant, mais elle en est étonnée et un peu scandalisée :

> Bien li devroit de moi membrer et sovenir.
> (LVIII, 12; cf. II, 26.)

Elle songe à l'atteinte qui serait portée à l'honneur du duc Henri si elle l'épousait en portant l'enfant d'Ugon (LVIII, 17 sq.). Le style enfin est plus moderne, et l'auteur emploie, par distraction sans doute, un grand nombre d'expressions de la langue courtoise[1].

Cependant, il a conservé un grand nombre de traits anciens, volontairement ou par impuissance à mieux faire. Bien que sa narration soit diffuse, elle a la brusque-

d'histoire). Dans les pièces anciennes, la mesure habituelle était de trois ou quatre vers. — Dans trois pièces sur cinq, le décasyllabe est remplacé par l'alexandrin.

1. LVII, 32 : de mon cuer desguarnie; 44 : feru d'un dart d'amours; — 146 sq. : tournoi et gages d'amour; — LVIII, 81 : loialment sans fausser; 98 : deus d'amors; — LIX, 12 : cruel et fiere; — LX, 50 : a li *servir* s'otroie; n'a talent que *recroie*, etc.

rie d'allures de la poésie populaire; chacune de ses scènes est trop longuement développée, mais elles se succèdent sans transitions et sont mal rattachées. Quand il essaie de rendre vraisemblable un événement qui restait sans explication dans son original, il le fait avec maladresse : ainsi, s'il veut amener un père ou un mari à battre une belle indocile, il nous la montre se livrant sans motifs à des discours provocateurs (LVII, 49; LX, 19, cf. IV, 16; VIII, 4 et 25; IX, 13). Les dénoûments enfin sont d'une incroyable naïveté (LVI, 64)[1].

Quant aux personnages, il a essayé de leur conserver leur physionomie; les « maistres », les parents, les maris sont inflexibles à souhait: la maistre d'Ydoine

> Par les tresces la prent, qu'ele ot blondes com laine,
> devant le roi son pere isnelement l'en maine.
> (LVII, 63.)

Ce roi est un véritable tyran de comédie :

> « Or avra, dist li rois, bateüre prochaine,
> puis la ferai serrer ens en la tor autaine. »

Cet excellent père, au bout de trois ans, s'étonne d'entendre les plaintes de sa fille :

> Li rois ot entendu et le cri et la noise :
> durement s'esmerveille quant ele ne s'acoise,

1. Ysabeau et Gerart revenu de croisade

> si s'entrebaisent par doçor,
> qu'andoi cheïrent en l'erbor. (LVI, 64.)

Le mari s'y trompe et croit que sa femme est tombée morte aux côtés de son ami (ces sortes d'aventures sont fréquentes dans les chansons de geste), et cet époux trop sensible expire aussitôt de douleur : cette attaque d'apoplexie si opportune nous rappelle malgré nous celle qui frappe le général de Campvallon dans *Monsieur de Camors;* mais le mari d'Ysabeau a au moins, en mourant, la consolation de se faire illusion sur la vertu de sa femme.

Et il va enfin prendre de ses nouvelles[1].

Comme dans les anciennes romances, ce sont les femmes qui s'éprennent des hommes, en les voyant si beaux, si forts, si courageux (57, 22 sq.); elles se lamentent ou se rongent en silence (57, 8; 60, 8). Quant à l'homme, il accepte l'amour comme une dette, et ne pense pas qu'il lui impose aucun devoir : Ugon ne songe pas à la belle Beatris, et Garsile ne semble pas se douter qu'Ydoine est enfermée pour lui depuis trois ans.

Cette indifférence des hommes, cette ardeur passionnée des femmes était donc bien dans la tradition du genre; il faut même que cette tradition ait été bien vivace pour qu'elle se soit ainsi imposée à l'esprit d'Audefroi, qui vivait dans un milieu imprégné de l'esprit courtois, c'est-à-dire de théories absolument contraires. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que les poètes, en peignant les femmes dégagées de tout scrupule (au moins dans les pièces les plus anciennes), et servilement soumises à leurs amants, ne se doutaient pas qu'ils pouvaient provoquer en nous un autre sentiment que la sympathie à leur égard : ils faisaient de leur mieux pour leur concilier notre estime; car il n'est pas douteux qu'ils soient pour les persécutées contre les opresseurs. Ce qui est plus singulier encore, c'est que ces peintures étaient spécialement destinées à des femmes, et de la plus haute société[2]. Nous avons ici probablement des chansons composées « pour être chantées dans les gynécées par les femmes qui y travaillaient; il est à remarquer qu'un grand nombre de chansons de

1. Cf. une chanson populaire moderne qui traite le même sujet :

Hé bien, ma fille, comment vous va? — « Eh bien, papa, ça va bien mal.
J'ai les pieds brisés dans les fers, et les côtés mangés des vers. »

(De Puymaigre, I, 87.)

Cf. *Mélusine*, III, col. 1. — Une chanson normande moderne (*Rom.*, X, 378) ressemble singulièrement à quelques-unes de nos romances, surtout aux pièces II et LVII; bien qu'elle soit très naïve, elle ne l'est guère plus que cette dernière.

2. Les héroïnes du moins appartiennent à cette société : elles lisent

toile débutent en nous montrant une ou plusieurs femmes occupées à coudre ou à broder » (*Rom.*, XI, 144). (V. I, 8; II, 2; VI, 2; VII, 2; LVIII, 2.)

On se demande si des femmes d'esprit distingué et de sentiments délicats ont jamais pu se reconnaître dans d'aussi grossières peintures et s'y complaire : on comprend mieux, en lisant les chansons de toile, la réaction courtoise qui, favorisée par des femmes, devait transformer, sinon les mœurs, au moins la poésie française et la peupler, pour trois siècles, d'amoureux transis et de cruelles.

Quoi qu'il en soit, cette conception de l'amour est celle de toute notre ancienne littérature, et n'a été détrônée que par l'imitation de la poésie méridionale à la fin du XIIe siècle. On la devinait dans les refrains; on la retrouve dans les genres qui ont échappé, plus que les autres, à l'influence courtoise; elle s'étale dans les romances, les seules pièces complètes qui nous aient conservé intactes les habitudes de notre lyrique primitive; il en était de même probablement dans tous les autres domaines de cette poésie. Nous avons cru bon d'insister un peu sur ce point : en effet, certains critiques, retrouvant cette façon de comprendre et de peindre l'amour dans des œuvres étrangères, ont voulu y voir la preuve qu'elles avaient été soustraites à l'influence française[1].

C'est une théorie dont la valeur est, dès maintenant, singulièrement affaiblie : en effet, si on veut prouver que ces œuvres ne nous doivent rien, on devra montrer qu'elles ont échappé aussi à l'influence de cette ancienne période de notre lyrique que nous essayons de reconstituer.

Cette conception de l'amour, si on y réfléchit, ne pa-

(III, 2), sont assises dans des tours (I, 14; IV, 2), dans des « chambres à or » (LVIII, 1), cousent des fils d'or et de soie (VI, 3). L'une est fille d'un roi, l'autre d'un empereur; aussi les vilains sont-ils fort maltraités (IV, 13; LVI, 11).

1. Bartsch, *Liederdichter*, p. IX; Scherer, *Gesch. der Litt.*, p. 202. V. plus loin ch. III et IV.

raîtra pas moins artificielle que celle qui lui succéda. Serait-elle le reflet de la réalité? Faudrait-il admettre que, dans les premiers siècles du moyen âge, l'habitude ait été, parmi les jeunes filles et les femmes, de tomber aux genoux de chevaliers toujours insensibles, et que, vers la fin du XII[e] siècle, les rôles aient été brusquement intervertis? Evidemment non. Il est possible que bien des femmes, sacrifiées à des mariages politiques[1], aient soupiré après un véritable amour; que beaucoup de jeunes filles qui passaient des années sur une broderie aient gardé un éblouissement de la vue d'un jeune chevalier chevauchant dans la campagne; néamoins ce ne peuvent être là que des exceptions. Ce serait une naïveté que de s'arrêter à démontrer qu'il n'y a ici qu'une fantaisie littéraire, une mode poétique[2]. Mais peut-être n'est-il pas superflu de rechercher comment cette fantaisie a pu naître dans le cerveau des poètes et se faire accepter du public.

Toute notre poésie, jusqu'à la fin du XII[e] siècle, relève de la chanson de geste : c'est chez nous le plus spontané, le seul spontané peut-être de tous les genres. C'est à la chanson de geste qu'a été empruntée cette façon de comprendre l'amour, et elle s'y laisse facilement expliquer.

D'abord la situation de la femme. dans le monde où naquit notre poésie narrative, n'était pas comparable à celle de l'homme; la femme, au X[e] et au XI[e] siècles, n'est l'égale de l'homme ni dans la loi, ni dans les mœurs; elle a plus besoin de lui qu'il n'a besoin d'elle; isolée dans une société turbulente, elle n'y saurait vivre; le mariage est donc pour elle une nécessité sociale[3]. Aussi est-elle souvent obligée

1. On en a pourtant exagéré le nombre et l'influence sociale. V. Fauriel, *Hist. de la poésie prov.*, I, 499 sq.

2. Ce n'est pas seulement en France qu'on la trouve : les plus anciennes œuvres espagnoles, par exemple, peignent l'amour à peu près comme nos chansons de geste (V. De Puymaigre, *Les vieux auteurs castillans*, 2[e] éd[on], I, 219 sq).

3. Dans *Raoul de Cambrai*, Aëlis perd son fief pour n'avoir pas voulu en se remariant lui donner un défenseur.

de consentir à des alliances où l'inclination n'a aucune part; elle accepte presque toujours le mari qu'on lui offre; si elle ne fait pas les avances, — elle les fait même quelquefois, — elle accueille toujours celles qui lui sont faites : la poésie est excusable d'avoir passé de l'un à l'autre.

Un mari est surtout un protecteur à qui on demande de mettre au service d'un grand dévouement un grand courage et une grande vigueur : les qualités physiques sont pour beaucoup dans les préférences de la femme : dans *Girart de Vienne*, Aude s'éprend de Roland parce qu'il est le plus beau chevalier de France; dans les *Loherains*, Blanchefleur regarde mélancoliquement le roi son mari, dont la petite taille lui fait honte. On s'explique alors que les poètes ont pu se figurer des jeunes filles s'enflammant brusquement à la vue de quelque chevalier jeune et beau, aperçu par les fenêtres du manoir paternel.

Mais, dira-t-on, ces subites passions auraient pu s'exprimer moins librement, et n'en pas venir jusqu'aux témoignages les plus révoltants; le héros aurait pu y répondre; on aurait pu ne pas faire des sentiments tendres le privilège exclusif des femmes. Nous sommes bien de cet avis; mais il faut compter avec l'inexpérience, la lourdeur de main des poètes : ces jongleurs, tout emflammés de l'ardeur guerrière ou religieuse, vivant habituellement dans les camps ou au milieu du peuple, plus habitués aux fières et larges descriptions des spectacles familiers à leurs yeux qu'aux fines analyses du cœur, se sont trouvés dépaysés quand il ont eu à peindre l'amour; ils ne pouvaient étudier ses délicatesses ni dans leur âme ni dans le milieu où ils vivaient; ils ont donc peint d'inspiration, de tête; on ne peut raisonnablement leur en vouloir d'avoir mal démêlé les premiers troubles, les pudeurs, les embarras de la passion naissante et de s'être tout de suite jetés à ce qu'ils considéraient comme l'essentiel. Seuls les sentiments extrêmes et sans nuances étaient accessibles à leur art naïf et brutal.

Ajoutons enfin que les épisodes d'amour ne sont pour eux qu'un moyen de répandre un nouveau lustre sur leur héros qui doit avoir toutes les gloires, tous les prestiges. A l'origine, ils croyaient assez faire pour lui en le montrant le premier au tournoi et au combat; mais, dès que la femme eut pris quelque place dans la société, ils songèrent à le parer aussi de l'éclat des succès amoureux :

« Beau, glorieux, traînant tous les cœurs après soi, » terrassant tous ses adversaires et éblouissant toutes les femmes, tel doit être le héros épique. Mais si, tout en excitant la passion, il y reste insensible, il n'en sera que plus grand aux yeux du poète[1]. De là ces monotones et fastidieux épisodes qui déparent tant de chansons de geste et où nous voyons non seulement de jeunes Sarrasines (la fausseté de leur religion n'explique-t-elle pas toutes les faiblesses?), mais de très chrétiennes jeunes filles s'enflammer à la vue d'un inconnu, lui déclarer leur passion, et même user de moyens dont notre pudeur s'étonne pour arracher à ses sens un consentement que son cœur refuse[2]. Le chevalier en effet, même quand il consent à cueillir de faciles triomphes, ne se laisse pas enchaîner. Que la trompette sonne, il remontera à cheval, sans même que son épouse d'un jour essaie de le retenir, pour courir à des victoires nouvelles ou à de nouvelles amours : candide et involontaire Don Juan, il passe, superbe, laissant derrière lui une troupe d'amantes trop heureuses d'avoir été successivement honorées de ses faveurs.

Il faut attendre que les poètes se soient polis au contact d'une société plus civilisée, qu'ils aient fait l'apprentissage de la psychologie en imitant les œuvres plus fines ou plus

1. Déjà dans la *Chanson de Roland*, il en est ainsi : c'est Aude qui « jette un ris » à Roland en le voyant passer (éd[on] L. Gautier, v. 957). Quant à lui, il pense en mourant à Charlemagne, à son épée et à ses compagnons d'armes, mais il n'a pas un mot pour sa fiancée.

2. M. J. Bédier, dans son spirituel travail sur *Fierabras*, en a dressé une liste déjà longue (*Rom.*. XVII, 49). — Cf. Th. Krabbes : *Die Frau im altfr Karlsepos.* Marburg, 1884.

passionnées de la Provence ou de la Bretagne, pour trouver sous leur plume des études un peu approfondies de l'amour. Et encore, ce jour-là, dépasseront-ils les limites, et leurs peintures tomberont brusquement de la brutalité dans la mièvrerie.

III

En résumé, dans les pages qui précèdent, nous avons pu, par l'étude de diverses poésies étrangères, reconstituer les thèmes dont les textes français ne nous fournissaient que des rédactions mutilées ou obscures; nous appuyant sur les refrains et la poésie populaire moderne, nous avons montré que tous à peu près avaient dû être traités dans notre lyrique primitive; enfin, grâce aux romances, qui ne sont autre chose que leur développement narratif, nous avons vu dans quel esprit ils l'avaient été : nous avons donc, en quelque sorte, retrouvé non seulement le corps, mais l'âme de notre poésie lyrique antérieure à l'avènement de l'école courtoise.

Sans doute, quelques textes authentiques feraient mieux notre affaire que toutes ces spéculations. Ces textes sont perdus, et nous n'avons pas eu le bonheur de les retrouver. Cependant, tout en déplorant leur perte, nous pensons qu'il est possible de la réparer dans une certaine mesure : nous croyons, en effet, qu'on en possède à peu près l'équivalent dans un certain nombre de pièces étrangères auxquelles nous avons déjà fait de nombreux emprunts; il nous semble que toute une province, assez étendue, de la poésie lyrique de plusieurs nations voisines de la nôtre, qui a été considérée jusqu'ici comme originale, est au contraire dans une étroite dépendance de la poésie française.

Nous n'essaierons point de démêler exactement ce qui, dans ces diverses poésies, est original de ce qui est em-

prunté : cette recherche délicate, mais non impossible, demanderait à être faite, pour ainsi dire, sur chaque œuvre, et nous ne pouvons l'entreprendre ici ; mais ce que nous tenterons au moins de prouver, c'est qu'un grand nombre de traits, dans les œuvres étrangères, sont empruntés aux nôtres, et même que certaines œuvres sont de véritables traductions, ni plus ni moins infidèles que celles que nous possédons pour les chansons de geste et les romans bretons, c'est-à-dire fort libres, comme toutes celles que le moyen âge nous a laissées, mais où la physionomie de l'original peut cependant être facilement reconnue[1].

Ces traductions elles-mêmes nous réservent-elles de

1. On nous objectera peut-être que cet original, nous en avons déjà poursuivi la recherche dans un précédent chapitre (2e partie, ch. I), avec lequel chacun de ceux qui vont suivre feraient ainsi double emploi. On pourrait même ajouter que la place assignée à ce chapitre constitue une véritable pétition de principe, puisque nous y avons utilisé les littératures en question pour la connaissance de la nôtre, et que nous allons seulement démontrer que nous en avions le droit. Nous ne pensons pas que ces reproches seraient fondés : en effet, ce chapitre ne prétendait rien prouver ; nous y avons seulement essayé de démêler nettement un certain nombre de thèmes qui sont souvent incomplets, altérés ou enchevêtrés les uns dans les autres, et qu'il importait de bien distinguer, puisque c'est sur eux que la discussion va porter. Ce chemin était peut-être le plus long ; mais il avait du moins l'avantage de donner au lecteur une idée générale du pays qui allait être exploré. Ce travail était ~~même~~ nécessaire pour retrouver le sujet de nos refrains anciens si mutilés, de nos chansons modernes si fréquemment incomplètes ou obscures, et de reconnaître l'identité substantielle des thèmes traités chez nous et chez nos voisins ; nous n'avons donc cherché dans la poésie étrangère qu'un moyen de comprendre la nôtre, une clef en quelque sorte qui nous permît de déchiffrer des textes qui ressemblent trop souvent à des hiéroglyphes. Mais en montrant que les mêmes thèmes ont existé en France aussi bien que chez nos voisins, nous n'avons entendu rien affirmer en dehors de cette existence même, rien préjuger sur les rapports d'imitation qui peuvent unir notre littérature à quelques autres.

Si les citations produites plus haut et que nous avons évité de faire suivre d'aucun argument ont déjà incliné le lecteur à reconnaître dans les textes étrangers une imitation des nôtres, nous ne saurions nous en plaindre; mais c'est en ce moment seulement que, faisant un pas de plus, nous soutenons qu'il y a non seulement identité de sujet dans notre poésie lyrique et celle de l'Italie, de l'Allemagne et du Portugal, mais qu'il y a eu imitation directe de l'une par les autres, et que nous abordons proprement une démonstration longtemps promise.

véritables révélations ? Non certes; en effet, baucoup ne se sont pas produites assez tôt pour nous représenter une phase tout à fait abolie de notre poésie : si elles n'avaient avec les textes conservés aucun rapport, comment aurions-nous constaté l'imitation ? Plusieurs ne seront donc que de nouveaux exemplaires de types déjà connus; mais d'autres nous feront remonter, dans l'histoire de ce type, un peu plus haut que nos textes ne nous le permettaient : d'autres enfin nous amèneront jusqu'au seuil, peut-être même jusqu'au sein de notre poésie populaire.

Si enfin elles ne nous donnent de celle-ci qu'une image un peu trouble ou décolorée, leur examen peut nous être cependant d'une double utilité : d'abord, en nous fournissant des formes archaïques des genres français, elles nous permettent de contrôler les hypothèses émises plus haut sur l'origine et le développement de ces genres. Grâce à elles, nous pouvons ensuite déterminer, au moins approximativement, l'époque où l'action de la France s'est exercée au dehors dans le domaine qui nous occupe : l'aspect même des genres, que nous trouverons tantôt arrivés à la dernière phase de leur évolution, tantôt tout voisins au contraire de la simplicité primitive, nous renseigne sur le moment où ils nous ont été empruntés.

Sans doute, il n'y a là que des indications assez vagues, des hypothèses même qui demanderaient à être confirmées par l'examen attentif d'un grand nombre de faits de détail; mais ces faits manquent souvent; et là même où ils existent, ils exigent, pour être sérieusement étudiés, des ressources qui nous manquent et sans doute manqueront longtemps encore à la critique. En attendant que les recherches portent directement sur les faits historiques déjà connus ou qui restent à découvrir, nous ne pensons pas que l'on doive trouver inutiles des hypothèses appuyées sur l'étude attentive des textes, qui, eux aussi, sont des faits, et non les moins significatifs.

CHAPITRE III

LA POÉSIE FRANÇAISE EN ITALIE

Nous n'aurons pas de peine à distinguer, dans la poésie italienne du XIIIe siècle, ce qui est original de ce qui est emprunté, car presque rien n'y est original : une seule pièce, le contrasto de Cielo d'Alcamo, présente quelques difficultés et peut soulever des doutes. Aussi n'est-ce point la poésie italienne qui peut nous faire faire sur la nôtre d'importantes découvertes. Il y a cependant quelques chansons dramatiques ou objectives — il ne s'agit, bien entendu, que de celles-là, et non de la lyrique subjective et métaphysique — qui nous offrent quelques renseignements utiles à recueillir [1].

1. Voici la liste des pièces auxquelles nous faisons allusion avec l'indication des recueils où on les trouvera imprimées :

I. — MONOLOGUES.

1° Odo delle Colonne : *Oi lassa innamorata* (chanson de femme abandonnée). Valeriani : *Poeti del primo secolo*, 1816, I. 199; Nannucci : *Manuale della lett. it.*, 1re édon (1837), II, 242 ; 2e édon (1856), I, 86 ; Carducci, *Cantilene e Ballate*, 1871, p. 7; D'Ancona et Comparetti : *Antiche Rime*, Bologne, 1875, I, 69.

2° Anonyme : *S'io son di mio* (ch. de mal mariée). *A. Rime*, III, 390.

3° Rinaldo d'Aquino : *Giammai non mi conforto* (ch. de femme abandonnée). Trucchi : *Poes. ital. ined.*, Prato, 1846, I, 31 ; Nannucci, 2e édon, I, 525 ; Carducci, 18.

II. — MONOLOGUES PRÉCÉDÉS OU MÊLÉS DE NARRATION.

4° Frédéric II (?). (Anonyme, Vat. 3793) : *Di dol mi convien cantare* (ch. de mal mariée). Valeriani, I, 55; Carducci, 3; *A. Rime*, I, 154.

5° Giacomo Pugliese : *Isplendiente, stella d'albore* (chanson d'adieux). Valeriani, I, 245 ; *A. Rime*, I, 400.

6° Id.... : *La dolcia ciera piagiente* (ch. d'adieux). Valeriani, I, 247; *A. Rime*, I, 396.

7° Anonyme : *Membrando l'amoroso dispartire* (ch. d'adieux). *A. Rime*, I, 424.

Pour montrer que ces pièces sont imitées de fort près de morceaux français analogues, il semble qu'il devrait nous suffire de renvoyer aux citations que nous leur avons empruntées un peu plus haut. Cependant, nous ne pouvons nous dispenser d'insister un peu. En effet, elles ont été revendiquées comme la propriété absolue de l'Italie dans un ouvrage bien accueilli de la critique, très répandu dans le public, et dont les conclusions sont ordinairement acceptées. M. Bartoli (*Storia della letteratura italiana*, tome II, Florence, 1879, pp. 111-15) soutient, avec une singulière assurance, qu'il faut y voir des spécimens d'une poésie italienne populaire[1].

III. — Dialogues ou plutôt monologues suivis d'une réponse.

8° Ruggieri Pugliese : *L'altro ier fui' n parlamento* (chanson de mal mariée et réponse, 3 coup. + 2). Trucchi, I, 50; Carducci, 1; *A. Rime*, I, 444.

9° Frédéric II : *Dolce mio drudo, e vattène* (scène d'adieux, 2 + 3). *A. Rime*, I, 142.

10° Compagnetto da Prato : *Per lo marito c'ò rio* (ch. de mal mariée et réponse, 4 + 1 + 1). *Propugnatore*, III, 98; *A. Rime*, I, 478.

11° Id. *L'Amor fa una donna amare* (chanson d'amour et réponse, 3 + 2). *Propugnatore*, III, 100; *A. Rime*, I, 481.

IV. — Dialogues distribués strophe par strophe.

12° Ciacco dell' Anguillara : *Mentr'io mi cavalcava* (dialogue entre une mère et sa fille sur le mariage). Trucchi, I, 73; Carducci, 10; *A. Rime*, III, 194.

13° Mazzeo di Ricco : *Lo core innamorato* (dialogue amoureux). Valeriani, I, 323; Nannucci, 1re édon, I, 174; 2e édon, I, 126.

14° Giacomo Pugliese : *Donna di voi mi lamento* (reproches échangés par des amants). Valeriani, I, 240; *A. Rime*, I, 392.

15° Saladino da Pavia : *Messer, lo nostro amore* (sujet analogue). Nannucci, 1re édon, II, 249; 2e édon, I, 134.

16° Ciacco dell' Anguillara : *O gemma leziosa* (contrasto). Trucchi, I, 69: Nannucci, 2e édon, I, 191; Carducci, 12.

17° Cielo d'Alcamo : *Rosa fresca aulentissima* (contrasto). Valeriani, I, 1; Nannucci, 1re édon, I, 11; 2e édon, I, 1; *Propugnatore*, IV, 104-181; *A. Rime* I, 165-377; D'Ancona, *Studj sulla lett. it.*, Ancône, 1884, 241-458.

Enfin citons pour mémoire une pièce fort obscure de :

18° Messer Osmano (ou suivant Dante, *De Vulg. Elog.*, I, 11, de Castra de Florence) : *Una formana* ou *ferina*. *Propugn.*, III, 90; *A. Rime*, I, 484.

1. M. d'Ancona (*La poes. pop. ital.*, 29, note 3), qui les fait dériver d'une source « *indigène et populaire* » (Cf. *Studj*, etc., p. 274), semble partager à peu près l'opinion de M. Bartoli; il en est de même de M. Borgognoni, *Propugn*, XX, 32.

Comprenant sans doute que ce mot est assez impropre ici, M. Bartoli l'explique à peu près en ces termes : « Par poésie populaire, nous n'entendons pas cette poésie qui sort véritablement de l'imagination et du cœur du peuple, dans l'ardente expansion de sa jeunesse, cette poésie vécue et chantée, qui, plus spécialement dans certaines phases de l'histoire de l'esprit humain, est inspirée directement au peuple, ou par la nature, ou par les grands événements historiques. Cette poésie échappe en grande partie aux recherches de la critique, parce que les époques les plus favorables à son éclosion sont celles que j'appellerai inconscientes... Mais, à côté de celle-là ou plutôt après elle, peut s'élever un autre genre de poésie populaire : celle-ci n'est plus l'expression irrésistible des sentiments inspirés ou par les spectables solennels de la nature ou par les grands faits de l'histoire ; elle n'est plus la parole de tout un peuple qui retentit dans ces hymnes poétiques chantés par l'Inde ou la Grèce... » (Voilà beaucoup de paroles, et bien magnifiques, pour dire que nos petites chansons ne ressemblent ni au Ramayana ni à l'Iliade.)... « Fleur plus humble et plus modeste, elle croît sous tous les climats, dans toutes les saisons, et ne dédaigne point de se laisser cueillir par les mains amoureuses qui la veulent chercher. C'est cette poésie que les événements réels, que les sentiments, les passions de tout genre inspirent au peuple, et plus particulièrement au peuple qui habite loin de la ville, et dans lequel persistent le plus les conditions psychologiques qui nous font comprendre poétiquement la vie... », c'est-à-dire, plus brièvement, celle que l'on recueille aujourd'hui sur les lèvres des paysans de tous les pays. Est-ce de celle-là qu'il s'agit? Non, pas encore; mais celle que M. Bartoli veut trouver dans nos chansons « est avec celle-là dans une relation étroite, elle en est comme une répétition, moins spontanée, moins primitive, puisqu'elle a déjà passé de la voix à l'écriture, puisqu'elle a déjà subi une certaine

élaboration littéraire : aussi, en restant populaire par la pensée et par la forme, elle s'est déjà un peu détachée de ses sœurs, vierges démocratiques, et elle se montre, avec une pointe d'aristocratique orgueil, sur le seuil de l'art. » C'est-à-dire, en deux mots, que ces pièces ont été écrites par des poètes déjà lettrés, qui en empruntaient au peuple et le fond et la forme; mais c'est bien du peuple, et du peuple italien, qu'elles sortent : « Ces chants qui ignorent toutes les théories courtoises, qui ne demandent pas merci aux fantômes féminins des châteaux, qui ne se perdent point dans la phraséologie laborieuse empruntée aux répertoires de la rhétorique provençale, sont *en somme une chose toute nôtre, originale, spontanée, sortie des entrailles du peuple italien;* c'est pour cela qu'ils sont le vrai début de l'art italien » (*loc. cit.*, 111-114), et pour cela sans doute que M. Bartoli leur consacre une étude si longue et si enthousiaste.

On est fort étonné qu'un critique qui a dû parcourir le volume de Bartsch contenant les *Romances et Pastourelles* françaises, puisse avoir une telle opinion sur des pièces qui leur ressemblent si fort. Voyons donc quels arguments M. Bartoli apporte à l'appui d'une thèse qui nous paraît absolument insoutenable[1].

Ils sont à la vérité fort subjectifs : le premier est le caractère littéraire de ces pièces, si différentes des œuvres

1. Notre opinion a déjà été défendue, il y a une douzaine d'années, par le regretté Caix, dans un article (*Nuova Antologia*, nov. 1875, p. 476-522; cf. *Riv. di filol. rom*, II, 177-191) que la critique a été à peu près unanime à trouver paradoxal ou excessif, et qui nous paraît, au contraire, serrer de très près la vérité. On a rendu pleinement justice au talent de l'auteur; mais — ce qui eût été sans doute plus sensible à cet excellent esprit — on n'a tenu aucun compte ni d'observations très fines ni de constatations de faits pourtant inattaquables. Quand nous avons lu cet article, nous avons été partagé entre la joie de n'être plus seul de notre avis, ce qui est toujours un peu alarmant pour la modestie, et le désappointement de voir si bien exprimées des idées qui sont presque exactement les nôtres. Nous ne serions pas revenu sur ce sujet si les objections que ce travail a soulevées n'avaient ravivé la question ; le nombre des contradicteurs de Caix nous prouve du moins qu'en le faisant, nous n'encourrons pas le ridicule de démontrer l'évidence.

de l'école « siculo-provençale ». M. Bartoli se répand en pages éloquentes sur leur fraîcheur, leur accent passionné : « A la simplicité du fond, dit-il en parlant de l'une d'elles (*Oi lass'innamorata*), correspond celle de l'idée; nous avons ici une douleur de l'âme, une des douleurs les plus fréquentes et les plus vraies, s'exhalant en paroles irréfléchies qui pleuvent des lèvres comme les larmes des yeux, sans se rendre compte d'elles-mêmes. Il n'y a donc ni affectation, ni, ce qui est plus, exagération d'aucune sorte. C'est le cœur qui parle sa langue. Aux poètes de cour, cette simplicité ferait horreur. Le poète populaire l'a trouvée en lui-même, dans la nature, et il l'a rendue sans avoir la prétention de faire œuvre artistique, sans penser, comme nous pourrions le faire, aux théories du réalisme : il l'a rendue ainsi d'instinct; il imite un son qu'il a entendu... » (*loc. cit.*, 117). Après avoir cité ces vers :

« Ne'n cielo ned in terra
Non mi pare ch'io sia. »
(*Giammai non mi conforto.*)

M. Bartoli ajoute : « Ce qui s'exprime dans ces deux vers, c'est l'égarement de l'âme produit par la plus extrême douleur, ce naufrage de l'intelligence dans les gouffres orageux du désespoir que, nous autres modernes, nous ne connaissons que trop... En passant, s'exprime un sentiment de rébellion, un frémissement d'indignation contre la foi religieuse du moyen âge :

La croce salva la gente,
e mi fa disviare...

« Examinez ces deux vers qui terminent la strophe :

Oimè, lassa tapina,
ch'io ardo e'ncendo tutta.

« Il y a là comme un repentir, comme un reploiement sur elle-même de l'âme regrettant le mot qui lui a échappé; c'est comme l'expression plastique de l'acte de quelqu'un qui porterait les mains à sa tête, et, sentant les ardeurs fébriles de son front, tremblerait devant le délire tout voisin, la démence toute proche. » (*Loc. cit.*, 119 sq.)

Certes, voilà une chaude analyse, et une vive impression des beautés littéraires; c'est parce que nous voulions la transmettre intacte au lecteur que nous avons cité quelques passages du livre de M. Bartoli; mais ont-ils une grande force de démonstration? Nous reconnaissons volontiers qu'il y a dans ces pièces de beaux mouvements, de la sensibilité, une grande simplicité de style; nous nous plaisons à saluer chez ces obscurs rimeurs l'éveil du sentiment esthétique qui a toujours été si vif en Italie. Mais il n'en reste pas moins vrai qu'ils travaillaient sur des lieux communs et des thèmes empruntés; leur émotion s'est éveillée en les traitant; ils y ont mis leur cœur : soit; mais ils n'ont imaginé ni leurs personnages, ni les situations où ils les placent, ni le langage qu'ils leur prêtent; ils doivent beaucoup, non sans doute à la rhétorique des chansons courtoises, mais à celle du genre qu'ils traitaient, et qui, comme tous les genres au moyen âge, avait la sienne, ainsi que ses procédés, ses lieux communs et ses traditions. Il faut être hardi pour déclarer qu'un auteur n'a pas voulu faire œuvre d'art (la plus grossière improvisation poétique d'un rustre n'est-elle pas pour lui une œuvre d'art?), que telle phrase est irréfléchie, que telles paroles « ont plu des lèvres comme les larmes des yeux », que ceci vient du cœur et cela de la tête. Il y a bien des époques où tout ce qui vient du cœur passe par la tête et s'y défigure : on a vu, en revanche, des poètes trouver dans leur tête ce dont on ferait volontiers honneur à leur cœur. Il faut tenir grand compte, surtout à l'époque dont nous nous occupons, où le poète reste si peu lui-même, des habitudes et du style propres à chaque genre: il n'était

pas impossible, même à des poètes de cour, d'être naturels et simples dans ceux qui comportaient la simplicité et le naturel, et quand leurs modèles leur fournissaient des exemples de ces qualités. Avons-nous le droit de préjuger que nos pauvres *trouveurs* ne peuvent être qu'ennuyeux et pédantesques parce qu'ils le sont souvent? Ne peuvent-ils changer de ton? Devons-nous croire qu'ils n'étaient capables d'exprimer que des sentiments alambiqués ou conventionnels parce qu'ils ont eu le malheur de le faire une fois? Ne soyons pas si sévères. Allons jusqu'à supposer qu'ils pouvaient avoir deux cordes à leur « vielle », si primitive qu'elle soit. En France, nous voyons le même auteur passer brusquement des mièvreries pudibondes de la chanson aux cyniques obscénités de la pastourelle : les poètes italiens pratiquaient le même éclectisme: en effet, ces pièces, dites populaires, sont attribuées, sans exception, à des poètes de cour par des manuscrits que nous n'avons aucune raison de suspecter ici plutôt qu'ailleurs, et dont M. Bartoli est continuellement obligé de révoquer en doute le témoignage : « Nous avons, dit-il, une chanson attribuée à Ruggieri Pugliese (*L'altro ier*); mais il est fort douteux qu'elle appartienne à ce poète de l'école courtoise. Quiconque comparera cette pièce avec celle qui commence par « *Umile sono e orgoglioso* », et qui est attribuée aussi à Ruggieri par le manuscrit du Vatican, reconnaîtra facilement qu'elles ne peuvent être du même auteur » (p. 115). Une autre pièce (*Di dol*) a été attribuée à Frédéric II; mais elle est, *sans aucun doute*, de quelque poète de ce groupe qui se rapproche de la manière populaire (*Ibid.*) Une autre, que les manuscrits donnent à Giacomo Pugliese (*Donna di voi*), pourrait être rangée dans la même classe, et peut-être doit-on en dire autant d'un dialogue attribué à Frédéric II (*Dolce mio*). » (p. 125) Il faut avouer que ce sont là des impressions personnelles plutôt que des arguments sérieux.

Nous ne croyons pas que le doute soit possible sur cette

question à quiconque rapprochera ces textes de ceux que nous considérons comme leurs modèles : ce sont, de part et d'autre, mêmes sentiments, mêmes formes, même vocabulaire, mêmes rythmes. Nous n'insisterions même pas sur la comparaison si elle ne devait faire ressortir çà et là quelques particularités intéressantes.

Tous les thèmes qui servent de fond à ces morceaux nous sont connus. C'est d'abord celui de la mal mariée, et ce que nous avons cité plus haut des pièces italiennes suffit à prouver qu'il n'y est pas traité d'une façon originale. — C'est celui de la femme abandonnée, où nous trouvons, il est vrai, un trait archaïque; nous avons vu que, dans la poésie française du XIII[e] siècle, la femme est ordinairement abandonnée de son amant parce qu'elle l'a découragé par ses rigueurs : c'est là une trace des conventions courtoises qui avaient mis à la mode l'insensibilité féminine. Ici, au contraire, nous rencontrons, tout simple et dénué d'explications, le thème primitif que nous retrouvons sous cette forme élémentaire dans nos chansons du XV[e] et du XVI[e] siècle. — C'est enfin celui de la séparation des amants : nous avons étudié la série de ses transformations, et montré que l'aube en était une. Ici, nous saisissons, pour ainsi dire, le moment où l'aube se dégage d'une forme moins déterminée : il s'agit très clairement, dans quelques pièces, d'une séparation au matin, mais sans aucune des particularités qui caractérisent l'aube. D'autre part, nous avons dans quelques textes une variété très courtoise et très moderne du même genre, celle qui consiste à donner pour prétexte à la séparation le départ de l'amant pour la Terre-Sainte : nous entendons alors, en Italie comme en France, les plaintes de l'amante soupirant après le retour de celui qu'elle aime; la pièce de Rinaldo d'Aquino semble, dans quelques-uns de ses passages, calquée sur celles de Marcabrun et de Guyot de Dijon qui traitent le même sujet :

Dieus, quant crieront outrée,
Sire, aidiés au pelerin,
por cui sui espoentée,
car felon sont Sarrazin.
(No 21.)

Oi, alta potestate
Temuta e dottata,
il dolze mio amore
ti sia racomandata.
(V. 21.)

Jhesus, dis ela, reis del mon,
per vos mi creis ma grans dolors,
quar vostra anta mi cofon.

La crux salva la gente
e me fa disviare;
la crux mi fa dolente
e non mi val Deo pregare.
(V. 25.)

Ab vos s'en vai lo meus amics
lo bels el gens el pros el rics;
sai m'en reman lo grans destrics
lo deziriers soven el plors.

Vassi in altra contrata
e nol mi manda a dire;
ed io rimango ingannata;
tanti son li sospire
che mi fanno gran guerra.
(V. 9.)

Ai, mala fos reis Lozoics
que fai los mans e los prezics
per quel dols m'es el cor intratz.
(*Marcabrun*. B. *Chrest.*, 51.)

Lo'mperador con pace
tutto il mondo mantiene,
e a me guerra face,
m'ha tolta la mia spene.
(V. 33.) [1]

Il est curieux de voir le même sujet traité dans une tout autre contrée de l'Italie d'une façon très analogue : on a retrouvé, dans des papiers notariés datés de 1277, une pièce à rimes plates (Carducci, 22; texte vénitien), dont la première partie exprime les regrets d'une épouse dont le mari est parti pour la croisade [2].

1. Trucchi rapportait, sans aucune vraisemblance, cette pièce à la croisade de 1188; M. Carducci la placerait plus volontiers en 1228. La fidélité au thème français prouve qu'il n'y a peut-être là qu'une imitation purement littéraire, sans aucun fondement historique.

2. Il n'est pas douteux que l'auteur de ce fragment ne connût la poésie narrative française dont il imite constamment le style :

... El no me par k'el sia luitano;
tanto m'è el so amor prusimano.
(17-18.)

... Se non com'se poes plaxere
et el a lei et ela a lui.
(62-63.)

... el volse zò k'ela volea,
et ela zò k'a lui plasea.
(69-70.)

... sta contento en lo guardare;
altro no i a olsà demandare.
(91-92.)

... tut'ora sta col cavo enclino;
mercè no quere; mai sta muto.
(106-107.)

Tous ces thèmes paraissent bien plutôt empruntés qu'originaux; d'abord ils ne sont pas traités pour eux-mêmes, mais introduits artificiellement dans des pièces qui ne les comportaient pas : ces scènes d'adieux qui, à l'origine, formaient évidemment des morceaux distincts, sont placées dans des chansons d'amour ordinaires, où le poète s'avise tout à coup de rappeler à sa dame le moment où ils se sont séparés, et les tendres discours qu'elle lui a tenus; ou bien plusieurs de ces thèmes, comme le remarque finement Caix (*Nuov. Antol., loc. cit.*, § IV), par une « contamination bizarre, sont rapprochés ou enchevêtrés dans la même pièce » : ainsi il se trouve que l'amante du croisé dont nous venons de parler est « battue et tenue en prison » pour son ami; il n'y a à cela aucune raison, et aucune explication, sinon que le poète avait présente à l'esprit une chanson de mal mariée où ce trait est tout naturel. Ce ne sont ici en effet que des réminiscences littéraires utilisées avec plus ou moins d'à propos.

L'esprit qui anime toutes ces œuvres est le même qu'en France : tandis que les amantes se répandent en protestations ardentes, l'amant reste calme et parle le langage de la plus froide raison, il y a, dans une pièce de Ruggieri Pugliese (*L'altro ier*), une scène d'un excellent comique (mais nous n'osons affirmer qu'il y ait eu de la part de l'auteur une intention ironique) : une mal mariée jure à celui qu'elle aime qu'elle est toute à lui; elle exhale sa haine contre le mari que son père l'a forcée de prendre; elle supplie son amant de l'enlever, de la conduire dans un autre pays :

Drudo mio, da lui mi parte,
e tra'mi di questa travaglia;
mandame in altra parte...
Che non m'aggia in balia
lo padre mio che m'ha morta...

(V. 19.)

Quant à lui, il répond très philosophiquement que, sans

doute, il est regrettable d'être marié contre son gré, mais que le mariage est un lien indissoluble :

Donna, del tuo maritare
lo mio cor forte mi duole.
Cosa non è da disfare :
ragion so ben che non vuole.

(V. 28.)

Ne croirait-on pas entendre un de ces amoureux de vaudeville à qui le fameux : « Fuyons ensemble! » inspire une éloquence si persuasive? « — Certes, je vous aime, mais c'est mon amour même qui me fait craindre pour votre réputation : l'opinion doit être respectée; combien y a-t-il de femmes qui ont de mauvais maris?... Du reste, nous nous verrons, etc. » Ceci n'est point une parodie, mais une traduction presque littérale :

Chè io t'amo si lealmente
non vo'che faccia fallanza;
che ti biasmasse la gente...
Assai donne mariti hanno
che da lor son forte odiate;
de' be' sembianti li danno,
pero non son di più amate...

Ce ne sont jamais les amants qui expriment la crainte de perdre l'amour de leurs dames, mais celles-ci qui, tout éplorées, les supplient de rester fidèles : ce sont elles qui les encouragent et, au besoin, les provoquent; elles en éprouvent bien quelque honte, mais qui est vite surmontée :

Donne, nol tenete a male
s'io danneo il vostro onore,
che'l pensier m'a messa a tale
convenmi inchieder d'amore;
manderò per l'amor mio,
saperò se d'amor m'invita;
senon, si gliel dirabo io
la mia angosciosa vita :
lo mio aunore no disio.

(*L'amor fa*, 19 sq.)

Drudo mio, aulente più c'ambra
ben tu dovresti pensare
perch'io ti [ò] co meco in zambra :
sola son, non dubitare.

(*Ibid.*, 42 sq.)

Au point de vue de la forme, la subordination de ces textes à la poésie française est plus évidente encore, s'il est possible. Nous avons montré comment le monologue, qui est probablement la forme primitive, s'est transformé en France tantôt en dialogue pur et simple, tantôt en dialogue mêlé de récit, et nous avons expliqué cette transformation par la part plus ou moins grande que le poète jugeait bon de s'attribuer. Nous retrouvons en Italie toutes ces variétés. Le monologue pur et simple de l'amante, étant la forme la plus ancienne, est, comme en France, la plus rare de toutes ; nous n'en avons que trois exemples : l'un est fourni par Odo delle Colonne (*Oi lassa*); le second est le « *Lamento dell'amante del crociato* »; le dernier est une chanson à danser, comme une pièce provençale citée ailleurs, à laquelle il ressemble singulièrement :

S'io son di mio...
per ch'io son gentileta
se non mi vegi...
poco dice [o] raconta
poi mi fai vivere sanza conforto.

S'io mi son gentileta
di bella legiadria
non dei per gelosia
tenermi si distreta,
e poi sanza ragion batermi a torto.

Se per amore altrui
mi vuol tuto' l suo bene,
no ne curo di lui,
chè no mi si convene;
e quando il veggio, abasso me diporto :
se marito meo geloso me' fostu morto!

(*Ant. Rime*, III, 390.)

Il y a d'autres pièces qui ne sont que des variétés sans intérêt du monologue : ce sont celles où le second interlocuteur ne prend la parole qu'à la fin et ne la rend plus au premier; il n'y a pas là en réalité un dialogue[1], mais deux monologues juxtaposés. Faire suivre les plaintes de la femme abandonnée ou persécutée, de la réponse de celui à qui elle s'adresse devait paraître tout naturel à un poète quelque peu doué du sens dramatique ou qui voulait rassurer des lecteurs trop sensibles. Cette forme est loin d'être inconnue en France; nous possédons plusieurs pièces où la requête de l'amant est suivie d'une réponse, ordinairement très encourageante, de la dame :

Douz amis, je vos amerai
loiaument, s'en soiés bien fiz,
vostre cuer pas ne vos rendrai, (*ms.* tendrai)
car il est si el mien assis
que jamès ne l'en geterai;
doucement le herbergerai :
amis, douz amis,
se ma chambre fust de gloire, vos [i] fussiés mis.

(N° 227; Pb[17] 197. *Inéd.*)

Nous avons vu qu'en France le monologue était ordinairement rapporté par un personnage qui était censé l'avoir entendu, et le faisait précéder d'une courte introduction narrative; c'est ainsi que, dans une pièce de Frédéric II (*Di dol mi convien*), le monologue de la femme est précédé de deux strophes où l'amant nous conte aussi ses peines. Quelquefois ce début est tout à fait calqué sur celui qui était traditionnel en France :

Mentr'io mi cavalcava,
audivi una donzella...
L'altro ier fui 'n parlamento...

1. Nous nous réservons d'étudier plus loin, à propos du Contrasto, les dialogues également distribués entre les deux interlocuteurs.

En effet, il n'est pas jusqu'au style et au rythme qui ne trahissent évidemment l'imitation. Les formules empruntées à la poésie courtoise et française (c'est tout un) y abondent :

L'amor dolcie et fino. (*Isplendiente*, v. 69.)

... l'amo a cor fino. (*Per le marito*, 20.)

... nostro amor fin'e giente
per lor non possa falzare. (*Ibid.*, 43.)

... i'mia balia, im balia.
(*Isplendiente*, 37, 58; *Per le marito*, 7; *Oi lassa*, 8, 29; *L'amor fa*, 36, 54; *L'altro ier*, 23.)

... di voi non agio conforto. (*Donna di voi*, 21.)

... lo meo coraio... con voi si sogiorni. (*Membrado*, 25.)

... poi ch'el corpo dimori in altro lato
lo cor con voi sogiorna tutta via. (*Ibid.*, 31.) [1]

Les rythmes sont ceux-là mêmes que nous trouvons dans les pièces françaises de sujet analogue, populaires peut-être et communs à tout le domaine roman à leur origine, mais assez élaborés ici pour que l'imitation soit certaine; ainsi nous avons tantôt le redoublement de la strophe à rimes croisées :

ababab cdcdcd (*Oi lassa*)
abab cdcd (*Giammai*)

tantôt une combinaison de cette forme et d'une autre, très ancienne également en France (aaab ab) :

(ababab) cccdcd (*Di dol.*)

1. Mention d'Iseult et de Tristan, *La dolcie*, 27.

II

Reste le *Contrasto* de Cielo d'Alcamo[1].

Au moment d'en parler, nous éprouvons vraiment quelque pudeur à enrichir d'un article la bibliographie, déjà si chargée, de ces cent soixante vers. Est-il vraiment nécessaire d'ajouter une dissertation à tant de dissertations, où il semble que le domaine du possible — et même celui de l'invraisemblable — ait été parcouru en tous sens[2]? Notre excuse, si nous ne sommes pas tout à fait

1. M. Bilancioni (*Propugn.*, VIII, 2e partie, 280 sq. Cf. D'Ancona, *Studj*, 387) a démontré que c'était bien ainsi qu'il fallait orthographier son nom : le Contrasto, nous dit-il, est anonyme dans le ms. Vat. 3793 ; mais la table de ce ms. (fo 184 sq.) rédigée au xve siècle par Colocci porte *cielo dalcamo*. C'est le même nom, sous la forme *cielo dal camo*, qui se trouve écrit, de la main du même Colocci, dans le ms. Vat. 4817 (fo 171). Il est assez bizarre que Colocci, après avoir ainsi écrit ce nom, se soit avisé, de sa propre autorité, de le changer en *Celio* : « Ed io non trovo alcuno se non Cielo dal Camo che tanto avanti scrivesse, e noi lo chiameremo *Celio.* » (*Riv. di fil rom.*, II, 177 sq.) Les éditeurs qui l'ont suivi n'ont que trop imité ce sans-gêne. Mais on ne peut hésiter qu'entre Cielo *d'Alcamo* et Cielo *dal Camo.*

2. Depuis que Nannucci, en 1837, a reproduit le Contrasto, en l'accompagnant d'abondants commentaires, il n'est guère de savant italien qui n'ait sur lui dit son mot, écrit son article ou son volume. La critique de ce texte a traversé d'abord une période toute romanesque, où on se bornait à accumuler les hypothèses avec une tranquille audace; c'est ce qu'on appelait « dissiper tous les nuages » et « répandre sur la question des torrents de lumière » (Grion, cité par D'Ancona, *Studj*, 272); les érudits siciliens se sont distingués entre tous par la fécondité de leur imagination, l'inattendu de leurs aperçus, l'intempérance d'un patriotisme aussi chatouilleux et aussi agressif qu'il était déplacé. La question devait finir pourtant par entrer dans une voie scientifique : en 1874, M. D'Ancona publia du Contrasto une édition suivie d'une étude qu'il jugeait sans doute définitive, car il faisait appel, en la terminant, à la pacification, et il s'écriait : *Claudite jam rivos pueri!.....* Il se faisait de singulières illusions, car son article, loin de fermer les écluses, les rouvrait toutes grandes : il l'a lui-même reconnu depuis, et en a fait son *meâ culpâ* avec une contrition touchante, contre laquelle nous protestons de toutes nos forces; en effet, il ne lui a pas fallu moins de vingt pages de petit texte dans la réimpression qu'il vient de donner de son étude (*Studj*, 386-407) pour énumérer et analyser les travaux parus de 1874 à 1882. Depuis cette époque, le calme paraît être rené dans les esprits; nous serions désolés de contribuer à raviver ce grand débat : heureusement, nous n'avons pas à craindre que ces modestes pages déchaînent de nouveau les tempêtes.

inexcusable, est que nous éviterons, autant que possible, les hypothèses, que nous essaierons de restreindre le champ de la discussion en écartant quelques-unes de celles qui se sont produites et en faisant simplement ressortir certains faits qui nous paraissent incontestables.

Actuellement, la plupart des critiques italiens sont d'accord — en laissant de côté la question de langue qui ne nous intéresse pas ici — pour admettre les propositions suivantes :

1° Cielo était un homme du peuple « qui a suivi le plus possible la façon de penser et de sentir du peuple » (D'Ancona, *Studj*, 275, et cité par Bartoli, II, 149) et n'a nullement connu ni imité les compositions françaises ou provençales. (D'Ancona, *La poes. pop. ital.*, 4.)

2° Le Contrasto est issu d'un genre populaire (Monaci, *Riv. di fil. rom.*, II, 243), purement sicilien (D'Ancona, *Studj*, 275), et « nous possédons en lui un très précieux spécimen de l'ancienne poésie populaire sicilienne ». (*Ibid.*)

Nous ne croyons pas qu'on doive accepter sans contrôle ces affirmations, si limitées qu'elles soient, et où se borne le résultat, bien modeste, d'un demi-siècle d'études.

D'abord, en ce qui concerne la condition sociale de Cielo, le seul argument qu'on invoque est tiré du style qn'il a employé : « Supposer chez un cavalier, dit M. Bartoli (*I due primi secoli della lett. ital.*, 129-131 ; cf. *Storia...*, II, 149), l'imitation artificielle de formes populaires serait absurde... Comment un seigneur eût-il daigné se séparer de sa noble école et chanter son propre amour en empruntant au peuple ses images ? Comment eût-il osé placer des paroles triviales sur les lèvres de la dame de son cœur ?... »

« La poésie de Cielo, nous dit M. D'Ancona, dans sa rude simplicité, ne ressemble à aucune autre et fait race à part (*Studj*, 282)... Sa langue nous offre l'absence *presque* absolue de mots et de formes propres à la poétique cheva-

leresque et courtoise. (*Ibid.*, 279.) Il n'y a rien, dans toute la composition, qui nous montre, même de loin, l'imitation de cette poésie artificielle, avec son formulaire usé et stérile. Si notre poète eût été un baron ou un chevalier, il lui eût été bien difficile de se dérober à l'emploi de ces formes ; au contraire, il devait tout naturellement les laisser de côté s'il était né dans le peuple, s'il poétisait au milieu du peuple, si c'était à l'art traditionnel et rude du peuple qu'il empruntait ses inspirations. » (*Ibid.*, 280.)

Certes, M. D'Ancona a mille fois raison de faire ressortir dans le Contrasto la trivialité du ton, la grossièreté des sentiments. De même M. Monaci remarque très justement (*Riv. di fil. rom.*, II, 177) que des expressions comme : « Ne me déprécie pas avant de m'avoir mis à l'essai. — Je veux du fruit de ton jardin. — J'aimerais mieux me jeter à l'eau. — Ce sera fait en moins de temps qu'il n'en faut pour faire cuire un œuf. — Prends-moi plutôt et coupe-moi la tête », etc., seraient fort déplacées dans une poésie de cour. Mais qui a dit à M. Bartoli que Cielo chantait « son propre amour » et qu'il mettait en scène la « dame de son cœur » ? Qui lui a assuré, ainsi qu'à M. D'Ancona, que jamais un poète courtois n'empruntait au peuple sa manière et son langage, surtout s'il s'avisait de faire parler et agir des gens du peuple ? Les pastourelles, les ballettes ont un fond populaire, et mettent en scène surtout des bergères et des vilains : or on trouve, parmi les auteurs de pastourelles, des comtes, des ducs et deux rois. M. D'Ancona avait lui-même, ailleurs, rappelé avec beaucoup de justesse « qu'il y a entre les genres de notables diversités qui dérivent d'autres causes que de la volonté ou de la condition des poètes » (*Studj*, 274) : M. Monaci le sait certainement aussi.

Il ne faut pas non plus se faire une si haute idée du ton qui était le plus naturel, sinon le plus ordinaire, à nos poètes, même aux plus nobles d'entre eux. Dans la chanson, il est vrai, leur style est ordinairement soutenu, mais

au prix de quels efforts! Comme on voit qu'ils en bannissent les trois quarts de leur vocabulaire habituel, et que le langage qui leur vient naturellement aux lèvres est plutôt celui des fableaux que celui de leurs chansons! Même dans cette poursuite de la noblesse, que de fois ils bronchent, sans s'en douter du reste, car ils seraient fort étonnés souvent de nous avoir scandalisés : dans des pièces du ton le plus élevé, on se heurte, surtout à l'époque la plus ancienne, à des expressions qui ne sont rien moins que délicates et qui ne choquaient évidemment personne : ainsi, Augier dit crûment à sa dame :

e non ai ges crezensa...
puesca guerir, s'ieu no complisc lo joc. (*R.*, III, 104.)

La comtesse de Die ne craint pas d'écrire :

que jagues ab vos un ser. (*R.*, III, 25.)

Richart de Sémilli a des métaphores qui ne sont guère plus nobles que celles de Cielo :

Bien voi tuer me puis
ou noier en un puis
car ja n'aurai joie. (Nº 538, Pª 174. *Inéd.*)

Je crois, dit-il ailleurs, qu'on fera entrer toute la Seine dans un pot avant que je ne réussisse :

melz porroit on toute Saigne
lancier en un pot dedenz
q'i avenisse a nul tens. (Nº 614, Pª 175. *Inéd.*)

Nous pourrions citer des exemples de pires grossièretés, non pas seulement dans les jeux partis, où elles étaient autorisées par les traditions du genre, mais dans des chansons, et des chansons adressées à des femmes. (*Lex. R.* IV, 528; Rochegude, *Gloss. occit.*, 201; cf. B. de Born., édit.

Thomas, p. 108: *Eu m'escondisc*, etc.) Que serait-ce si nous empruntions nos citations aux pastourelles, aux chansons de femmes, aux genres semi-populaires enfin? A côté de ce qu'on y trouve, les trivialités les plus caractérisées du Contrasto paraîtraient de simples gentillesses.

L'unique argument invoqué ici ne nous paraît donc guère plus sérieux que ceux qu'on empruntait autrefois aux renseignements fournis par l'auteur sur lui-même au cours de sa pièce. En s'appuyant sur quelques vers où il fait sonner sa richesse[1], où il énumère les pays qu'il a parcourus[2], on reconstituait pieusement sa biographie, on évaluait le chiffre de sa fortune, on le suivait dans ses voyages, on admirait l'expérience qu'il avait dû y acquérir : aussi, tandis que Vigo se bornait à voir en lui le plus illustre poète de la cour normande (*Studj*, 280), Grion le plaçait à la tête de la cour allemande et faisait de lui un homme riche, noble et sage (*ibid.*, 295). Mais il a suffi que M. D'Ancona soufflât sur ces belles imaginations pour qu'elles s'évanouissent : il a fait remarquer très justement qu'il n'y avait sans doute dans ces vers que des gasconnades, que le poète essaye de jeter de la poudre aux yeux de celle qu'il courtise, et que ce serait une grande naïveté que de le croire sur parole; ç'a été comme une révélation : tous les critiques ont passé brusquement du côté de M. D'Ancona, et M. Bartoli, qui avait cru un instant à la noblesse et à la richesse de Cielo, s'est « complètement dédit » (*completamente ricreduto*). Aujourd'hui tout le monde est d'accord pour faire un vilain de ce pauvre Cielo, qui a ainsi connu en vingt ans tous les retours de la fortune.

1. Una difensa metoci di du milia agostari. (Str. 5.)
Men'este di mill'onze lo tuo abere. (Str. 18.)

2. Cf. dans l'espèce de préface mise par une poète anonyme en tête du *Jeu du Pèlerin* :

Bien a trente et chienc ans que je n'ai aresté.....
S'ai esté au Sec Arbre et dusc'á Dur Esté, etc.
(Monmerqué et F. Michel, *Th. fr. au m. âge*, p. 97.)

Quant à nous, nous avouons être absolument sceptique sur ces questions : tout ce dogmatisme nous effraie; nous nous bornons à opposer une fin de non-recevoir à l'unique argument que l'on invoque; nous admettons, sans croire être « absurde », qu'un vilain ou un bourgeois pouvait écrire en style très noble et un prince se laisser aller à des fantaisies très grossières : témoins les humbles artisans d'Arras d'une part, et de l'autre, Guillaume de Poitiers et un duc de Brabant. Il est chimérique de chercher dans le style d'un poète des renseignements sur la place qu'il a tenue dans la société : on ne peut être vraiment éclairé sur ce point que par des indications précises tirées soit de ce qu'il nous dit de lui-même, soit de documents authentiques, et la simple mention de « sire » ou de « maistre » placée en tête d'une chanson nous satisferait bien mieux que les plus belles inductions du monde. En l'absence d'indications de ce genre, nous nous résignons à ignorer si Cielo était un noble ou un vilain, et nous demandons la permission d'écarter définitivement cette question[1].

1. On ne pourrait invoquer qu'un argument de quelque valeur en faveur de l'opinion citée plus haut : c'est que Dante (*De Vulg. Eloq.*, éd. Giuliani, Florence, 1878, I, 12) cite quelques vers de Cielo en les faisant précéder de ces mots : « Dicimus quod si vulgare sicilianum accipere volumus, *scilicet quod proditur e terrigenis mediocribus*, ex ore quorum judicium eliciendum videtur, prælationis minime dignum est; quia non sine quodam tempore profertur, utputa ibi : *Traggemi d'este focora*, etc. » Dante qualifie donc la langue de Cielo de *vulgare sicilianum ;* c'est, dit-il, celle que parlent les *terrigenæ mediocres*. Mais ce texte pourrait être tout au plus invoqué pour trancher la question de langue; et en admettant que Dante ait voulu désigner ici le dialecte de la Sicile, on comprendrait encore que Cielo, traitant un genre populaire, eût employé la langue du peuple. Dante ne pouvait vouloir nous renseigner sur la condition de Cielo, dont il ignore jusqu'au nom, car on devait l'être fort peu là-dessus à Florence au commencement du XIV[e] siècle. Il nous paraît très probable que, par *terrigenæ mediocres*, il entend non les poètes roturiers eux-mêmes, mais ceux qui se sont exercés, pour ainsi parler, dans des genres roturiers : en effet, il les oppose à ceux qui, plus doctes et plus graves, n'ont composé que des chansons : « perplures doctores indigenas invenimus graviter cecinisse, utputa in cantionibus. » Il classe les poètes, ce qui est tout naturel, non d'après leur naissance, mais d'après le caractère de leurs œuvres. Ailleurs (II, 4), il annonce qu'il a l'intention de traiter (dans une section qui n'a jamais été écrite) « *de mediocri*

Nous n'acceptons même pas les prémisses de M. D'Ancona, et nous ne sommes nullement assuré que Cielo a ignoré les compositions françaises et provençales; nous sommes même porté à croire le contraire : nous sommes frappé, en effet, des traces qu'a laissées dans le Contrasto « le formulaire usé et stérile » de la poésie provençale; Caix les a déjà signalées dans une des parties les plus solides de son étude[1] : nous ne pensons pas qu'on puisse se refuser à considérer les expressions suivantes comme venues de la poésie courtoise ou de la poésie française en général :

le solaccio e' l diporto (str. 3).
donna al viso cleri (str. 11).
ch'io lo tenga al meo dimino (*ibid.*).
com'ao reo distinato[2] (str. 12).
di'e notte pantasa[3] (str. 21).
donna cortese e fina (str. 25).
sanza falglia (str. 28).
in tua balglia (*ibid.*).
etc.

M. Bartoli (II, 151) voit du latin dans :

m'atalenti (str. 4); gueri (8); comfreri, volonteri (11); freri, mosteri (14); disdotto (26).

On nous permettra d'y voir plutôt du français.

Mais, dit M. D'Ancona, ces expressions viennent « de la tendance qu'a souvent la poésie populaire à s'élever au-dessus de sa condition et à employer le langage des classes

vulgari »; or, nous savons qu'il y aurait parlé du sonnet et de la ballade, c'est-à-dire des genres inférieurs à la chanson.

M. Natoli, dans un opuscule récent (*Il Contrasto di Cielo dal Camo*, Palerme, 1884), combat aussi l'opinion de M. D'Ancona et refuse de voir en Cielo un plébéien. (*Rom.*, XIV, 314.)

1. Aussi, M. Monaci, à demi convaincu, admet-il que le contrasto a pu « subir plus ou moins une influence littéraire ». (*Riv. di fil. rom.*, II, 243.)

2. Cf. *Fr.*, Com ci a rude (*ou* flere) destinée.

3. *Fr.* pantaisier.

élevées». (*Studj*, 279.) Donc, Cielo connaissait le langage ou plus précisément la poésie des classes élevées, qui n'est autre que la poésie courtoise venue de France : nous ne demandons pas à M. D'Ancona un autre aveu.

En somme, M. D'Ancona croit que Cielo est un vilain qui essaie de s'élever jusqu'au langage des cours; nous avouons que l'hypothèse inverse nous séduirait beaucoup plus et que nous verrions en lui plus volontiers un poète de cour (noble ou vilain, peu importe) imitant le langage du peuple. Si une affectation nous frappe dans son œuvre, c'est celle de la trivialité, et non celle de la noblesse; cette langue qui veut être vulgaire (on le voit assez par le choix des métaphores), et qui l'est en réalité, est imprégnée de locutions courtoises qui se sont attachées à certaines idées, et quand le poète est amené à exprimer ces idées, ses réminiscences le poursuivent, l'obsèdent, s'imposent à lui : remarquons que ce sont en général des formules nées du retour fréquent de mêmes pensées ou de la familiarité de l'esprit avec les mêmes images. Ce fait se reproduit exactement dans nos pastourelles, où le style le plus vif, le plus franc est émaillé de locutions courtoises; l'auteur a voulu se faire peuple, mais il n'y a pas réussi : son déguisement incomplet et maladroit le trahit.

Une autre raison qui autoriserait cette supposition, c'est que le manuscrit qui nous a conservé le Contrasto, comme en général tous les manuscrits de chansons au moyen âge, contient exclusivement des pièces émanant de poètes courtois, et que le Contrasto n'en est en rien distingué; il est plus que probable qu'on n'eût pas admis dans le corps du recueil l'œuvre d'un poète du peuple[1]; on réunissait ordinairement dans le même manuscrit les productions

1. Les très rares pièces populaires que nous possédons n'ont pas été insérées antérieurement au XV[e] siècle dans des *Corpus* poétiques; ou du moins elles étaient transcrites après coup, sur quelque espace resté vide, par certains possesseurs du volume à qui elles avaient plu; mais, en réalité, elles n'en font pas partie intégrante, comme le Contrasto du ms. 3793.

du même auteur ou des auteurs appartenant à une même école, et ce sont ces manuscrits, dont l'individualité est souvent encore saisissable, qui ont formé, par leur réunion, les recueils que nous possédons : il est donc à penser que le mystérieux Cielo faisait partie de ce groupe de poètes qui vécurent en Sicile à la cour de Frédéric II, au milieu desquels il est placé.

Le rythme du Contrasto fournit aussi à nos contradicteurs un argument, souvent invoqué, en faveur de leur thèse; nous sommes un peu embarrassé pour dire que nous comptions y chercher un appui pour la nôtre : tant on est ingénieux à trouver des raisons en faveur de l'opinion qu'on s'est faite. « Tout porte à croire, dit M. Monaci (*Riv. di fil. rom.*, II, 113), que ce rythme, loin d'être une particuliarité du Contrasto, était une forme assez commune dans la littérature primitive. » Il faudrait dire : *dans la littérature populaire*, pour que l'argument fût concluant; et qui osera parler avec assurance des rythmes qu'employait la poésie populaire italienne du XII[e] siècle? Toutes les œuvres qu'allèguent MM. D'Ancona et Monaci et qui offrent un rythme analogue sont, sans exception, érudites ou imitées des littératures voisines.

Les pièces de Uguccione de Lodi et de Patecelo de Crémone que mentionne M. D'Ancona (cf. Mussafia, *Jahrb.*, VIII, 206; Tobler, *Zeitsch. f. rom. Ph.*, IX, 287) sont certainement savantes et émanent probablement de clercs. Celle d'Uguccione de Lodi [1] est un petit poème religieux composé d'alexandrins et de décasyllabes distribués en strophes monorimes imitées probablement des laisses de nos chansons de geste si répandues dans l'Italie du nord. La première des œuvres attribuées à Patecelo de Crémone, qui devait vivre au commencement du XIII[e] siècle (*Jahrb.*, VI,

1. Je n'ai pu consulter l'édition que M. Tobler en a donnée récemment, *Das Buch des Uguçon da Laodho* (Extrait des *Mém. de l'Acad. de Berlin*: 1884). V. *Rom.*, XIII, 492.

224), est une explication des Proverbes de Salomon en vers de douze syllabes à rimes plates. La seconde, qui vient d'être publiée par M. Tobler (*loc. cit.*), sous le titre de *Proverbia quæ dicuntur super natura feminarum*, est imitée de très près de notre *Chastie Musart (Rom.*, XV, 603 et 631); elle est distribuée en couplets monorimes de quatres vers; on sait que c'est, en France, le rythme d'une foule de pièces religieuses et morales du XIII[e] et du XIV[e] siècles. Ce Patecelo était du reste familier avec notre littérature; il était, nous dit Salimbene, l'auteur d'un *Enueg* aujourd'hui perdu (*Jahrb.*, VI, 233; D'Ancona, *La poes. popol. ital.*, 12). Or on sait que ce genre est provençal d'origine (V. *Jahrb.*, II., 288). Sauf l'emploi de l'alexandrin, il n'y a rien là qui rappelle le Contrasto, et cet emploi même est certainement dû à une influence française.

M. Monaci allègue quatre poèmes qu'il a trouvés à la Bibliothèque de Naples, et dont le rythme est beaucoup plus voisin de celui du Contrasto. Mais ils ne sont que du XIV[e] ou du XV[e] siècle; de plus les deux premiers sont des traductions d'ouvrages latins émanant de l'Ecole de Salerne (*De Balneis Terræ Laboris*; *De Regimine Sanitatis*); le troisième est une légende pieuse (*Del transito della Madonna*); leur forme est la strophe de quatre alexandrins (et non de trois) suivis de deux décasyllabes : nous serions tentés d'y voir une transformation de la strophe monorime dont nous venons de parler. Il faut rayer le quatrième exemple qui est un contrasto napolitain du XV[e] siècle : en effet, les vers sont pourvus de rimes intérieures : le rythme n'est donc pas en 12 aabb 10 cc, mais en 6 abab cdcd 10 ee[1].

S'il est permis de hasarder quelques conjectures sur les vers qui ont été le plus employés dans la poésie nationale des Italiens, il semble que ce soient les vers de 5, 6 ou 7

1. Dans tous ces exemples, nous n'attachons pas d'importance à la façon dont est traité l'hémistiche; en effet, aucune règle n'est observée à cet

syllabes (6, 7 ou 8 suivant la numération italienne) ou le décasyllabe[1], et non l'alexandrin. (V. les seuls textes populaires anciens que l'on possède dans Carducci, *Cantil.*, 29-32, et dans Rubieri, *La poesia popol. ital.*, 1878, *sub. init.*)

Pour nous, nous sommes frappé de l'analogie qu'il y a entre le rythme du Contrasto et celui de nos chansons d'histoire : celles-ci présentent toujours, comme le Contrasto, une série de longs vers monorimes suivis de vers plus courts, sur d'autres rimes, formant refrain. Ne pourrait-on pas voir, dans les deux décasyllabes qui forment le quatrième et le cinquième vers de la strophe italienne, un souvenir de ce refrain? Il est impossible de méconnaître la parenté des deux formes suivantes :

Rosa fresca aulentissima, c'apar inver la state,
Le donne te disiano, pulzelle e maritate;
Trame d'esta focora, se t'este a bolontate,
    Per te non aio abento notte e dia,
    Penzando pur di voi, madonna mia.

    Lou samedi a soir fat la semaine;
    Gaiete et Oriours, serors germainnes,

égard; la césure est indifféremment oxytonique, paroxytonique, ou proparoxytonique, c'est-à-dire que la sixième syllabe, toujours accentuée, peut terminer le mot :

Divina majestà verasio Salvaor
(Ug. de Lodi, *Jahrb.*, VIII, 208),

être suivie d'une syllabe atone :

Ab lo nome *comènzo*, pare Deu creator
(*Ibid.*)

ou de deux :

Domenedeu *propìcio*, qe de tuti es major.
(*Ibid.*)

On sait que les deux premiers cas sont seuls possibles en français, mais la présence du troisième ne nous empêche pas de croire à l'influence française : les proparoxytons étant nombreux en italien, la césure proparoxytonique s'y présente naturellement. Cielo s'en est fait une règle; cette règle souffre bien quelques exceptions, mais elles sont assez peu nombreuses pour qu'on puisse y voir une altération de texte (v. strophes 8 et 16).

1. M. Rajna croit même que le décasyllabe est, en Italie, d'importation française. (*Origini dell' epop.*, p. 515 sq.)

main et main vont bagnier à la fontainne.
Vante l'ore et li raim crollent;
ki s'entraimment soweif dorment.

(B. *Rom.*, I, 5.)

Il est vrai que, dans les chansons d'histoire, la strophe compte le plus souvent quatre ou cinq vers; mais c'est là une difficulté de plus que le poète italien n'aura pas jugé bon de s'imposer : la strophe de trois vers suivie d'un refrain est certainement une des formes les plus anciennes de la poésie vulgaire en France (v. plus loin). — Le décasyllabe est aussi plus fréquent dans les pièces anciennes; mais il est remplacé par l'alexandrin dans Audefroi, précisément vers l'époque où Cielo composait sa pièce.

Ce rythme n'a même pas tout à fait disparu de la lyrique postérieure : son principe se retrouve dans les ballettes, souvent composées de trois ou quatre vers monorimes suivis d'un refrain (B. *Rom.*, I, 23, 24, 25, 27). Plusieurs autres pièces ont conservé cette forme en remplaçant le refrain par deux vers ordinaires, comme nous supposons que Cielo l'avait fait [1].

1. En voici quelques exemples :

Prov. Peire d'Alvernhe, *En estiu :* aaaa bb. Vers de 7 s. (*R.*, III, 327).
B. d'Alamanon, *Us cavaliers :* aaa bb + refrain. Vers de 7 s. (*R.*, V, 74).

Fr. Nos 1406 et 1447, *Chanter me fait :* aaa b B. Vers de 10 s. (La seconde de ces pièces est une parodie bachique de la première.)

1347 : *Je soloie estre envoisiés :* aaa bb; trois vers de 7 s., deux de 8. (Inéd.)

Nous n'en finirions pas si nous voulions énumérer les strophes formées de la juxtaposition de petites laisses monorimes, ou celles qui ont ajouté à cette forme des fioritures plus ou moins compliquées. Ainsi :

Prov.	Moine de Montaudon,	*Fort m'enueia :*	aaaa bbbbb	(M. *Ged.*, 390).
	Arn. de Marueil,	*Anc mais :*	aaaa bb c	(M. *Ged.*, 212).
	Guir. de Borneil,	*S'anc jorn :*	aaa bbb cc	(M. *Ged.*, 126).
	P. Milon,	*Quant :*	aaa bb cc dd	(M. *Ged.*, 290).

Franç. nos	967	Colin Muset	aaaa bbbb
	893	Anon.,	aaaa bbbb
	476	Colin Muset,	aaaa bbbbb
	65	Anon.,	aaaaaa bbb
	1516	Gace (ou Thibaut),	aaaa bb a
	1198	Gace,	aaa bbb a
	2002	Hue de la Ferté,	aaaa bb a

A la vérité, les formules courtoises signalées dans le Contrasto, ce rythme même qui nous paraît venir de la France, prouveraient tout au plus que Cielo connaissait des œuvres françaises, ce qui est, pour ainsi dire, hors de toute discussion, car il était à peu près impossible qu'un poète vivant en Sicile dans la première moitié du XIIIe siècle ne connût pas notre littérature. Mais, en composant le Contrasto, imitait-il des pièces françaises d'allure et de sujet analogues? Voilà ce qu'il serait intéressant de savoir.

Nous en sommes convaincu pour notre part; mais nous nous garderons de soutenir que ce genre était exclusivement français, de même que nous ne pouvons accorder à M. D'Ancona qu'il était proprement sicilien : ce devait être, en effet, une propriété commune de tout le territoire roman. Etablissons d'abord ce point.

M. D'Ancona, ordinairement plus circonspect, ne doute pas que le Contrasto ne descende en ligne droite de ces pièces de vers *amébées* qu'échangeaient les bergers siciliens au temps des Ptolémée, et même bien auparavant : « Aucune autre forme plus que celle du chant alterné, dit-il (*Studj*, 276), n'est indigène, locale, traditionnelle : nous avons ici, à proprement parler, un chant amébée, et les historiens nous assurent que cette forme est née en Sicile, qu'elle est due primitivement aux pâtres siciliens. Sortie de nos vallées et de nos montagnes, elle s'est ennoblie, un peu trop peut-être, entre les mains de Théocrite et de Virgile; mais elle resta, dans sa simplicité native, propre au peuple de Sicile, chez qui elle se perpétua avec le don de l'improvisation. » M. D'Ancona s'appuie surtout sur deux textes, l'un de Diodore (IV, 84), l'autre d'Athénée (XIV, 5; 619 a, Teubner, II, 114). Ce dernier d'abord ne prouve rien : l'auteur, après avoir énuméré les différentes chansons de métiers, les chansons de meuniers, de tisserands, de nourrices, de moissonneurs, de journaliers, ajoute, à propos des bergers : « Les bergers qui gardent les bœufs avaient leur *boucoliasme*, dont l'inventeur fut Diomos, pâtre sici-

lien[1] ». Mais il n'y a ici aucune mention ni de dialogue ni de vers amébées; et le Contrasto, comme l'a fait remarquer avec insistance la critique italienne, n'a rien d'un chant pastoral. — Le texte de Diodore n'est guère plus concluant : Diodore nous dit simplement (en quoi il contredit Athénée) que « Daphnis, qui avait de grandes dispositions pour la musique, inventa la poésie bucolique et la mélodie qui s'y adapte, genre qui s'est perpétué jusqu'à nos jours en Sicile[2]. » Mais, comme chacun le sait, il y avait des poésies bucoliques qui n'étaient pas dialoguées; et il est à croire que c'est à de telles pièces que pensait Diodore, — si son interprétation peut avoir quelque poids, — car il nous dit que ces chants charmèrent Diane elle-même à qui Daphnis les chantait en s'accompagnant de la flûte : ce qui ne s'expliquerait guère s'il s'agissait de chants alternés.

Quand bien même il y aurait eu des *contrasti* en Sicile au temps d'Athénée et de Diodore, cela ne nous autoriserait nullement à croire qu'ils étaient originaires de Sicile : Athénée et Diodore eux-mêmes n'ont point qualité pour nous le garantir[3]. Est-il juste de s'en rapporter, en ce

1. Δίομος δὲ ἦν ὁ βουκόλος Σικελιώτης ὁ πρῶτος εὑρὼν τὸ εἶδος (τὸν Βουκολιασμόν).

2. Φύσει δὲ διαφόρῳ πρὸς εὐμελείαν κεχορηγημένον, ἐξευρεῖν τὸ βουκολικὸν ποίημα καὶ μέλος, ὃ μέχρι τοῦ νῦν κατὰ τὴν Σικελίαν τυγχάνει διαμένον ἐν αποδοχῇ.

3. D'autres arguments ont été tirés de l'existence du contrasto. non plus dans la littérature préhistorique de la Sicile, mais dans sa littérature populaire actuelle; on a rappelé qu'il y était très vivant, et on a cité un de ses spécimens (*Tuppi, tuppi*, Pitré, II, 396) qui rappelle assez bien l'œuvre de Cielo. Mais c'est pour l'Italie surtout qu'il serait difficile et imprudent de juger de ce qu'a été la poésie populaire au moyen âge par ce qu'elle est aujourd'hui : la conclusion qui se dégage des études si lumineuses de M. D'Ancona est que nulle part ailleurs la littérature du peuple n'a été plus profondément altérée par les influences savantes. — Les contrasti siciliens notamment ne sont pas tous d'origine populaire : il y en a un, par exemple, entre la mort et l'ignorance (Pitré, II, 423). — Nous n'oserions nous prononcer sur la source des contrasti actuellement existant en Sicile, que nous connaissons trop peu ; mais nous savons qu'il y en a un

qui concerne l'origine d'un genre populaire, à deux compilateurs si peu doués du sens des choses populaires, et pour qui une légende mythologique tient lieu de toute explication.

C'est là une forme qui, loin d'être exclusivement sicilienne, se trouve dans la poésie populaire d'un grand nombre de peuples : la première origine en est sans doute dans ces défis poétiques dont nous trouvons des traces, à mainte époque, parmi des populations qui ne se la sont certainement pas empruntée les unes aux autres. Ce sont des luttes poétiques de ce genre qu'engagent les bergers de Théocrite et de Virgile :

> Vis ergo inter nos quid possit uterque, *vicissim*
> Experiamur? (*Egl.* III, 28.)

Mais, par un raffinement qui est peut-être le fait du poète, les deux jouteurs s'astreignent ordinairement à exprimer, dans le même nombre de vers, soit la même pensée, soit une pensée contraire. — Il existe une coutume analogue dans l'Italie moderne et loin de la Sicile : dans la province de Ferrare, « les paysannes, nous dit M. Ferraro (*Riv. di filol. rom.*, II, 195), pendant qu'elles sont occupées aux travaux des champs, se défient à qui saura chanter le plus de *romanelles* (c'est le nom local des *stornelli*), et la chanteuse qui se tait la première devient la risée de la troupe. »

Nous retrouverons cette coutume dans le Portugal moderne. M. de Puymaigre a montré qu'elle avait existé en France au XVe siècle[1], et il en a signalé des vestiges

grand nombre dans l'Italie du nord, à Milan, en particulier, qui sont certainement de provenance savante et même française.

Nous tenons ce dernier renseignement de notre ami M. Batiouchkoff, qui publiera prochainement, sur ce genre, un travail étendu, qui nous dispense d'y insister ici.

1. M. de Puymaigre cite, comme se rapportant à cet usage, les *Jeux à vendre* de Christine de Pisan, les *Ditz et ventes d'amour* (de Montaiglon, *Recueil*, V). Cf. une chanson du XVIe siècle (1599) : *Je vous vends l'orloge*

subsistant dans quelques villages lorrains. Les *dayemans,* dit-il, « sont des espèces de petits colloques plus ou moins rimés ou assonancés qui se produisaient au retour des veillées d'hiver appelées *couairails*... Une fille ou un garçon frappait à la fenêtre de la pièce où plusieurs femmes du village s'étaient réunies pour travailler et surtout bavarder, en disant : *Volev veu dayer?* On répondait de l'intérieur, puis les demandes et les réponses s'entre-choquaient. » (*Folk-lore,* p. 363. — Cf. *Chansons du Pays Messin,* 2e éd., II, 201-7.)

A l'origine, les combattants ne visant qu'à faire parade de leur virtuosité poétique, devaient se contenter d'improviser quelques vers sur un sujet quelconque, ou tout au plus sur un sujet changeant à chaque réplique ; mais il est probable qu'on s'astreignit de bonne heure, pour augmenter la difficulté, à composer toutes les répliques sur le même thème. Supposons que ce thème soit une déclaration amoureuse, ce qui est tout naturel, puisque les deux interlocuteurs sont souvent un jeune homme et une jeune fille : nous aurons alors, soit un duo d'amour, soit proprement un contrasto, et plus ordinairement le second genre que le premier, qui ne s'accommoderait guère avec la réserve qu'il sied à une jeune fille de garder. En somme, la fameuse chanson des *transformations* n'est qu'un contrasto, le plus répandu de tous, augmenté d'un élément fantastique qui a peut-être fait son succès.

On peut affirmer, à coup sûr, que le débat amoureux existait dans la poésie populaire française du moyen âge : d'abord nous avons vu que la pastourelle en postulait l'existence, et que la plus ancienne de toutes les pastourelles, qui est presque un pur et simple dialogue, ressemble fort à un contrasto : il n'y manque aucun des

de sable. (Weckerlin, 225). Sur les *ventes d'amour,* V. *Mélusine,* I, 570 ; II, 327 ; III, 136.

traits caractéristiques du genre, ni les flagorneries du galant, ni les sarcasmes qui les accueillent. Ce genre a continué à vivre dans la poésie populaire, et les exemples en étaient encore très nombreux au xv[e] et au xvi[e] siècles : plusieurs pièces de cette époque, dont la scène est souvent placée sous la fenêtre d'une jeune fille, nous font assister à une requête d'amour repoussée plus ou moins longtemps par celle à qui elle s'adresse[1]. Il s'était même propagé dans la poésie courtoise du xii[e] et du xiii[e] siècles, où il n'a eu, il est vrai, une vie ni bien intense ni bien longue. On connait la pièce ou Rambaut de Vaqueiras déclare son amour à une Génoise qui le repousse en le menaçant de la colère de son mari (*Bella tan vos ai pregada*, R., II, 193 ; Bartoli, *Storia*, II, 337). C'est un dialogue du même genre qu'Albert Malaspina engage avec sa dame ; il est assez piquant en ce que celle-ci ne cesse d'assurer le poète de son amour, tout en refusant obstinément de lui en donner la preuve :

« Dona, à vos me coman.
C'anc res mai non amei tan. »
— « Amicx, be vos dic e vos man
qu'ieu farai vostre coman. »
« Dona, trop mi vai tarzan. »
— « Amicx, ja noi auretz dan. »
(*R.*, III, 163.) [2]

1. V. *Romania*, VII, pp. 73-92, n° 1 ; *Zeitsch. f. rom. Ph.*, V, 521-49, n° 10 ; G. Paris, *Ch. du* xv[e] *siècle*, n[os] 55, 60, 61, 63, 135 ; Haupt, *Franz. Volksl.*, pp. 55, 68, 75, 103, 110, 126 ; *Misc. Caix-Canello*, p. 273 ; Weckerlin, p. 144.

On pourrait encore trouver dans la poésie populaire actuelle quelques exemples de ce genre : nous ne parlons pas de ces nombreux dialogues entre une bergère et un « monsieur », qui paraissent dériver directement de la pastourelle, mais d'autres pièces où la condition des personnages n'est pas déterminée ; quelquefois même le thème ordinaire du contrasto est pris à rebours, et c'est une femme amoureuse qui fait une déclaration à un indifférent. (De Puymaigre, *Pays Messin*, II, 83. Cf. Wolf et Hofmann, *Primavera y flor de romances*, II, 64.)

2. Cette situation est retournée dans une pièce célèbre (*Estat ai en gran cossirier*, R., II, 188), qui est encore une sorte de débat amoureux : la comtesse de Die se plaint à Rambaut d'Orange de n'être plus aimée de lui, et celui-ci répond avec une froideur significative.

La littérature française nous offre une pièce analogue, plus voisine du débat populaire, où nous voyons un amant courtiser une « béguine » qui, après lui avoir longtemps résisté, finit par lui céder le plus volontiers du monde, à ce qu'il semble (V. plus haut, p. 191, note 2).

Ce genre ne devait pas se développer abondamment dans la lyrique courtoise ; il y fut remplacé par les deux variétés qui étaient sorties de lui, la tenson et la pastourelle : la pastourelle qui détermine d'une façon invariable la condition des interlocuteurs et les circonstances où ils se rencontrent; la tenson qui, à un dialogue d'amour, substitue tantôt un échange d'injures, tantôt une discussion scolastique et pédantesque sur une question théorique.

Nous pensons donc que Cielo connaissait des compositions françaises ou provençales du genre de la sienne. Nous n'aurions pas le droit de le faire, si le Contrasto était le seul exemple de ce thème dans les poésies lyriques imitées de la nôtre; mais il n'en est rien, et nous trouvons des contrasti en assez grand nombre chez tous les imitateurs de la lyrique française: nous en avons déjà signalé en Allemagne et en Portugal; mais c'est peut-être l'Italie qui en a produit le plus.

Nous avons déjà mentionné la pièce de Ciacco dell' Anguillara (*O gemma leziosa*), poète florentin[1] à peu près contemporain de l'école sicilienne, et qui ne paraît pas avoir pu lui rien emprunter[2]. L'école sicilienne elle-

1. « Ciacco dell'Anguillara di Firenze. » (*A. Rime*, III, 178.)

2. Si on n'admet pas que la pièce de Ciacco doive rien à celle de Cielo, il est certains traits qui leur sont communs et qui ne peuvent s'expliquer que par des emprunts faits à un même original : les deux interlocutrices, qui sont toutes deux des vilaines (Ciacco, v. 2, 33), répondent également qu'il y a d'autres femmes qui les surpassent en beauté, et qu'il suffirait de les chercher pour les trouver; cette feinte modestie se trouve souvent aussi dans les pastourelles; ce devait être un trait obligé et traditionnel : cf. au XVI[e] siècle :

Allez à Binette plus belle que moi. (Haupt, 110.)

Toutes deux reprochent à leur amant, — et un peu hors de propos, il

même nous fournit un autre exemple : une pièce toute courtoise de Giacomo Pugliese (*Donna di voi*) diffère de celle de Cielo en ceci seulement que l'amant, au lieu de poursuivre celle qu'il aime de ses prières, lui adresse des reproches dont elle essaie de se justifier. Il y a, dans la littérature du nord de l'Italie du XIIe au XVe siècles, un grand nombre de contrasti dont les auteurs se sont plu à varier les sentiments et la situation réciproque des interlocuteurs, mais surtout à prêter à la femme l'humilité suppliante et à l'homme l'insensibilité hautaine qui leur sont habituelles dans nos chansons dramatiques. Au XIIIe siècle appartient une pièce de Mazzeo di Ricco (*Lo core innamorato*) dont le style atteste une profonde connaissance de la poésie des troubadours : une dame y déplore l'absence de son ami, exprime la crainte qu'il ne l'oublie pour d'autres femmes, et celui-ci répond par des protestations de fidélité[1]. De la même époque serait, suivant Nannucci (1re éd., II, 249; 2e éd., I, 134), une chanson en forme de ballade, où une femme se plaint de n'être plus aimée; son interlocuteur lui répond que c'est elle qui l'a voulu, qu'elle s'est montrée trop cruelle, et qu'il aime ailleurs; en vain allègue-t-elle une théorie très courtoise :

> Le donne per provare i loro amanti
> mostransi corrucciate,
> non di cor, ma di vista e di sembianti...

faut l'avouer, — d'être hérétique ou mauvais chrétien : ce reproche est même amené bien maladroitement dans Ciacco : « Guarda che legge tieni — se non credi all'altare. » (V. 47.) Cf. Cielo (str. 12) : « uomo blastemiato », et (str. 26) : « so che non se'tu eretico, figlio di Giudeo. » — La menace de l'arrivée d'un père, d'un frère ou d'un mari qui se retrouve dans les pièces de Cielo, de R. de Vaqueiras et une foule de pastourelles, devait appartenir aussi au genre populaire qui est probablement leur source commune.

1. Il y a donc contradiction entre la nature du morceau et son contenu : les amants, qui sont censés être séparés, ne s'en entretiennent pas moins ensemble; ce qui prouve bien (est-il nécessaire de le dire?) que la pièce est composée par un seul poète et n'a aucun fondement dans la réalité.

Il répond que c'est être dupe que d'acheter une joie au prix de mille peines.

M. Carducci attribue au XIVe siècle cinq contrasti anonymes (*Cant.*, pp. 130-139) tirés de deux manuscrits de Florence, qui tous deux contiennent de nombreuses pièces imitées du français[1]. Dans le plus curieux d'entre eux (*Messere lagrimando,* Carducci, 139), la situation traitée par Cielo est absolument renversée : l'amante, qui, semble-t-il, a eu quelques torts, supplie son amant de les oublier; elle meurt d'amour pour lui :

tanto son prisa di vostra figura!

Elle lui rappelle que, s'il faut en croire les prédicateurs, le pardon des injures est le chemin du ciel; elle menace de mourir à ses pieds; elle reconnaît qu'elle a été cruelle, mais elle s'en répent :

Messere, voi avete ben ragione
di farmi consumare,
po ch'io non fui piatosa del dolore.
Io non sapea che cosa fusse amore...
... Tutta vostra sono, — e sempre so stata.

Elle s'encourage elle-même en se disant que la goutte d'eau finit par percer la pierre la plus dure[2], que le guerrier ne remporte la victoire qu'au prix de beaucoup d'efforts; que le pêcheur, pour prendre le poisson, doit user de mille ruses. L'homme, après avoir très nettement déclaré que cet amour l'honore, mais qu'il est décidé à le repousser :

Ma vostra signoria
io la rifiuto e tua falsa amistanza :
mia innamoranza — ad altra donna ho data;

1. Le premier est le célèbre ms. Strozzi Magl. cl. VII, 1040 (v. plus haut); l'autre est le ms. Rediano 151 de la Bibl. laurentienne.

2. Cf. Bernard de Ventadour : *Conortz* (R., III, 81); Ch. de Coucy, n° 1965 (Fath, p. 41); Anon., 2010 (Inéd.).

après avoir accablé de reproches celle qu'il prétend ne plus aimer :

Sete fontana di si gran fallanza
piena di tradigione,

et l'avoir renvoyée à quelque autre amant :

D'altr'uom pensate — di me sete errate,

finit par être touché d'une ténacité si flatteuse pour lui, et prétend qu'il ne voulait qu'imposer une épreuve à son amante :

Al tutto i son contento
ch'i ho provato il tuo fermo disio.
Rendoti in tutto l'anima e'l cor mio,
per altra donna — non t'avrei cambiata.

Dans une autre pièce (*I'mi sono avveduto,* Carducci, 135), où se trouve le même sujet, l'homme est intraitable :

Falsa, tu mi giurasti
con tue false parole
ch'altr'uom che me non volei per amante.
Poscia si mi mostrasti
la luna per lo sole.
Dand'io fede al tuo falso sembiante...

Ailleurs (*Di sospirar sovente,* Carducci, 132), c'est l'amante qui, après avoir repoussé les vœux de son amant, avoue que ce n'était là qu'une feinte pour mettre son amour à l'épreuve[1]. Enfin, le contrasto peut se transformer en duo d'amour : c'est ainsi qu'il en est dans la pièce *Se d'amor ti diletta* (Carducci, 130), où nous retrouvons un des plus anciens lieux communs de notre poésie lyrique, car c'est

1. Il semble bien, d'après un passage de cette pièce :

Per veder tua intenzione
fatto ho contrasto, al tuo dir rispondendo,

que le mot de contrasto, que M. D'Ancona a si heureusement appliqué à la pièce de Cielo, désignait réellement, au moyen âge, ce genre littéraire.

au moment de se séparer que les deux amants échangent leurs vœux et leurs promesses[1].

Nous ne revenons pas, on le voit, à l'opinion de Caix, qui a compromis par de fâcheuses exagérations une théorie bien près en elle-même d'être tout à fait juste, et qui aurait pu se rendre invincible s'il avait déplacé un peu le terrain de la lutte : en voulant voir dans le Contrasto l'imitation directe des pastourelles françaises, il a donné prise à des objections en apparence très rigoureuses, que M. d'Ovidio a résumées sous une forme du moins assez humoristique : « Pour faire un civet de lièvre, dit-il, il faut un lièvre; pour faire une pastourelle, il faut un chevalier et une bergère : or nous n'avons ici ni l'un ni l'autre. » (*Saggi critici*, Naples, 1879, p. 466.)

Nous avouons qu'il y a entre la pastourelle et le Contrasto des différences sensibles, sinon capitales : dans les pastourelles, la rencontre est toujours fortuite; elle a lieu en pleine campagne et ne suppose entre les interlocuteurs aucune relation antérieure[2]. Au contraire, dans le Contrasto, la rencontre a lieu dans la maison même de la femme où le galant s'est introduit, et elle n'était pas la première, car il est fait allusion aux prières dont il obsédait auparavant celle qu'il prétend aimer.

Mais si le Contrasto n'est pas imité de la pastourelle, il se rattache au genre dont la pastourelle est sortie. Cette conclusion nous paraît ressortir suffisamment de tout ce qui prédède. Il nous semble même que la pastourelle commençait à se dégager de ce genre quand le Contrasto

1. On a certainement remarqué que plusieurs de ces pièces (surtout *Messere grimando*, Carducci, 139) rappelaient assez le *Donec gratus eram*, dont elles ne sont pourtant pas imitées. Nous ne citons pas une pièce frioulane de 1416 (p. p. Joppi, *Arch. glottol.*, IV, 205) parce qu'il est assez difficile de savoir si elle est de provenance érudite ou populaire (c'est une ballette en *abab ba CC*; les vers sont de 7 syllabes masc. ou 8 fém.

2. M. D'Ancona ajoute qu'elles se terminent ordinairement au désavantage du galant qui se retire « scornato » et « a bocca asciutta ». Nous avons vu que le dénoûment contraire est aussi fréquent; mais il est inutile de dresser la statistique de l'un et de l'autre.

fut composé : il y a en effet au moins deux traits communs à la pièce de Cielo et à la pastourelle française.

D'abord le héros de l'aventure est, de part et d'autre, confondu avec le poète, ce qui n'est pas un trait fort ancien, car ce n'est que peu à peu que les trouvères composant des œuvres de ce genre durent avoir l'idée de s'attribuer les exploits qui y étaient décrits et qu'ils considéraient sans doute comme des titres de gloire ; c'est ainsi que s'expliquent, selon nous, les débuts narratifs où ils ne manquent pas de se mettre en scène. De même le héros du Contrasto est poète ; il se fait traiter de chansonnier :

A questi ti reposa, canzoneri (str. 8)[1],

et il menace, si on le repousse, de ne plus faire de chansons :

Se quisso non arcomplimi, lassone lo cantare (str. 27).

Les poètes français protestent aussi à chaque instant qu'ils *laisseront le chanter*, s'ils n'obtiennent pas de récompense, — comme si le monde devait être fort puni par leur silence.

En second lieu, le héros de la pièce, s'il n'était pas chevalier[2], était au moins d'une condition supérieure à celle de la

1. M. Bartoli (II, 136) comprend que la femme veut lui dire par là de mettre un terme à ses flatteries, à ses *chansons*. C'est comme si elle lui disait : « Chansons que tout cela ! » Cette interprétation nous paraît bien peu naturelle. Enfin, le second passage que nous citons plus haut resterait à expliquer.

2. En d'autres termes, était-il à pied ou à cheval ? Il nous paraît superflu de traiter cette grave question après tant d'autres : nous avouerons simplement que Caix, pour lui octroyer une monture, a dépensé beaucoup d'ingéniosité et fait quelque violence aux textes : les deux vers sur lesquels il s'appuyait :

Guarda non t'arigolgano questi forti corenti (str. 4),
Er sera ci passasti corenno a la distesa (str. 8),

ne sont pas très concluants. — C'est ordinairement dans le début narratif dont elles sont pourvues, et non dans le cours du dialogue, que les pastourelles françaises nous renseignent sur la condition de leur héros ; ce début manquant ici, il est tout naturel que certains traits restent indéterminés dans le texte, comme ils l'étaient peut-être dans l'esprit du poète ; les pièces de ce genre qui sont purement populaires ne déterminent jamais ni le lieu de la scène, ni la condition des personnages.

femme qu'il courtise, car elle l'appelle *mio sir* (str. 32), et il la traite de *vilana* (str. 15) sans qu'elle proteste.

En résumé, nous croyons qu'on peut admettre les deux propositions suivantes, en ce qui concerne les rapports de la poésie italienne et de la nôtre :

1° Toutes les pièces dramatiques (chansons de femmes, dialogues, etc.) sont imitées de très près d'originaux français.

2° Le Contrasto de Cielo est fondé sur un genre populaire qui devait exister en Sicile avant que la poésie française y pénétrât. Son auteur a connu cependant des pièces françaises, de tour et de sujet analogues, et il leur a emprunté quelques traits; mais, comme ce genre ne nous est connu en France que par des rédactions très postérieures, il sera toujours impossible de déterminer exactement ce qu'il faut rapporter aux œuvres populaires siciliennes, aux œuvres françaises et à l'invention personnelle du poète[1].

1. Ces pages étaient écrites depuis plusieurs mois quand a paru dans la *Romania* (XVII, 612-8) le compte rendu très étudié qu'a donné M. d'Ovidio d'une nouvelle édition du Contrasto (par M. G. Salvo-Gozzo, Rome, 1888). M. d'Ovidio résume, au début de son article, les conclusions qui lui paraissent se dégager de la controverse passionnée à laquelle a donné lieu la « questione ciullina » et qu'il considère comme enfin acquises à la science. L'opinion de M. d'Ovidio, qui a réfléchi sur ce sujet plus longuement que nous n'avons pu le faire, et surtout suivi de beaucoup plus près que nous toutes les phases de la lutte depuis son origine, a une autorité particulière : aussi, avons-nous été charmé de voir que son *Credo* définitif touchant le Contrasto se rapprochait infiniment de ce qui précède. En voici les principaux articles :

« 1° Le Contrasto n'a aucune continuité directe avec l'antique chant amébée et le *bucoliasme* sicilien; mais il se rattache aux poésies dialoguées néolatines de la même époque (que lui); cependant, il n'a aucune affinité particulière avec la pastourelle française et provençale ;

« 2° Le Contrasto n'est pas une pièce populaire, mais plutôt une de ces pièces courtoises, trop rares, qui ont été recouvertes d'un vernis rustique. C'est une œuvre parfaitement personnelle, mais de sujet, de ton et de style populaires, au même titre que les *laudi* de Fra Jacopone ou les *poemetti* de Fra Bonvicino;

« 3° Il s'y trouve, en quantité plutôt notable, des expressions, des phrases, des images de caractère courtois et d'origine française ou provençale. Ce qui reste incertain, c'est de savoir combien le poète en a puisé dans le

III.

Nous trouvons donc surtout dans la poésie italienne un grand nombre de pièces qui peuvent passer pour de nouveaux types de genres que la poésie française nous a déjà fait connaître; ainsi elle ne nous apporte sur celle-ci que peu de renseignements : en effet, il y a, au moyen âge, une extraordinaire ressemblance entre les différents spécimens d'un même genre; quand un moule poétique avait une fois souri aux imaginations, on y jetait à l'envi une infinité d'exemplaires nouveaux, qu'on se préoccupait plus de multiplier que de varier.

Nous rencontrons cependant en Italie quelques formes archaïques et devenues rares en France : ainsi le monologue de la femme amoureuse ou abandonnée, isolé encore et pur de tout alliage; le duo de séparation des amants, qui devait, en s'entourant de circonstances particulières, aboutir à l'aube, mais qui est ici dans toute sa simplicité, sa nudité primitives; le contrasto enfin, de tous les thèmes italiens le plus intéressant. Cependant, si les genres les plus strictement déterminés de la poésie française, tels que l'aube et la pastourelle, sont inconnus à la première poésie italienne, les anciens thèmes populaires y ont déjà subi un commencement d'élaboration courtoise : nous avons signalé les personnages de la mal mariée et de l'amante du croisé; enfin, nous avons cru démêler dans le Contrasto les premiers germes de la pastourelle.

Il semble donc que la poésie italienne ait imité la nôtre au moment où celle-ci commençait à modifier les anciens

langage courant, où elles avaient pu déjà pénétrer, combien il en a tiré directement du jargon amoureux, combien enfin il en a fait entrer lui-même dans le tissu plébéien du langage de sa pièce, avec une intention ironique.

« 4° Si l'auteur était un homme de condition moyenne... ou si, appartenant à la classe élevée, il a voulu imiter le dialogue populaire..., voilà ce qu'il est difficile et peut-être impossible de savoir. »

thèmes lyriques dans le sens courtois, c'est-à dire vers l'extrême fin du XII[e] siècle. C'est aussi à cette conclusion que nous amènerait l'étude purement historique de la question : en effet, nous ne connaissons aucun poète italien antérieur à la première moitié du XIII[e] siècle; c'est vers cette époque que la cour de Frédéric II († 1250) nous apparaît comme un centre de production lyrique assez important pour que nous fassions remonter un peu plus haut les premiers essais de poésies analogues en Italie. Peut-être l'étincelle poétique jaillit-elle en Sicile lors du passage et du séjour dans l'île de Richard Cœur-de-Lion et de Philippe II (1190), qui emmenaient avec eux, à la troisième croisade, une brillante escorte passionnée pour la poésie, et, sans doute aussi, nombre de jongleurs et de poètes de profession. Cependant, nous ne pensons pas qu'il faille faire une trop large part aux influences accidentelles et passagères : l'éveil avait pu être donné à l'Italie tout simplement par les jongleurs qui la parcouraient et devaient y colporter les genres connus en France. Il est vrai que, s'il en était ainsi, les plus anciens textes lyriques devraient appartenir à l'Italie du nord plutôt qu'a celle du sud. A cette objection, nous répondrons que les œuvres des poètes siciliens sont les premières qui aient été recueillies, mais non sans doute qui aient été composées[1], et qu'elles ont dû leur conservation à la faveur que, pour la première fois en Italie, un prince accordait à la poésie; mais il est probable qu'une foule de chansons, avant celles-là, avaient retenti dans toute la Péninsule, qui ont disparu sans laisser de traces. Les pièces du genre de celles qui nous intéressent ici ne se trouvent plus, chez les poètes siciliens,

1. On sait du reste que, parmi les poètes appelés siciliens, on range ordinairement quelques poètes toscans qui furent à peu près leurs contemporains, Bonagiunta Urbiciani de Lucques, Meo Abbracciavacca de Pistoie, Gui d'Arezzo, etc. — Nous avons cité plus haut Ciacco dell'Anguillara de Florence. (V. A. Thomas, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie*, p. 92.)

qu'à titre d'exceptions ; elles avaient dû être plus nombreuses dans la période précédente, et peut-être étaient-elles nées alors sur toute l'étendue du sol italien.

On se demandera sans doute si ce fut la poésie française du nord ou celle du midi qui influa sur les premières productions de l'Italie. Il est vraisemblable *a priori* que les jongleurs méridionaux y furent toujours les plus nombreux. Mais ce fait a peu d'importance : en effet, nous avons montré que le grand courant de poésie populaire qui traversait la France aux XI[e] et XII[e] siècles devait être partout à peu près semblable à lui-même, et qu'il n'y avait pas de différence substantielle entre le répertoire lyrique des jongleurs venus des différents points de notre pays. Ce n'est que plus tard, quand la société aristocratique confisqua en quelque sorte la poésie lyrique, qu'elle lui imprima sa marque et que la physionomie de cette poésie refléta celle des groupes sociaux où elle vécut, et même celle des personnages qui l'inspirèrent ou la cultivèrent.

CHAPITRE IV.

LA POÉSIE FRANÇAISE EN ALLEMAGNE.

I.

Les lyriques allemands que l'on pourrait appeler classiques ont une incontestable originalité : s'ils ont d'abord puisé en France leur inspiration, ils n'ont jamais été des imitateurs serviles ; ils ont accompli ce prodige de faire vivre un genre qui paraissait condamné, presque dès sa naissance, à n'être qu'un répertoire de lieux communs et de vides formules; ils ont su, malgré les entraves d'une poétique byzantine, qui devait être pour la pensée un véritable instrument de torture, se montrer naturels, tendres, passionnés, rester eux-mêmes enfin. Nous ne faisons donc aucune difficulté de placer Walther von der Vogelweide fort au-dessus de Thibaut de Champagne. Mais les premiers Minnesinger, ceux qui appartiennent à l'école austro-bavaroise, nous paraissent avoir été beaucoup moins originaux et avoir reflété plus fidèlement la poésie romane.

Nous n'ignorons pas combien cette proposition va étonner, et, sans doute, scandaliser la critique ; nous ne voulons point, pour la démontrer, reprendre à nouveau, et complètement, l'étude des origines de la lyrique allemande ; nous n'avons ni le temps ni l'érudition qu'exigerait cette recherche ; nous ne voulons même point résumer ici les travaux qui ont, depuis quelques années, renouvelé ce sujet ; nous voulons simplement insister sur quelques idées qui, à la vérité, ont à peine besoin maintenant d'être exprimées, car elles se dégagent d'elles-mêmes des faits exposés plus

haut; nous nous bornerons ensuite à relever, dans les travaux auxquels nous venons de faire allusion, les théories qui sembleraient devoir infirmer les nôtres et à les discuter brièvement.

On admet généralement en Allemagne que les plus anciens Minnesinger ne doivent rien à l'influence étrangère; cette opinion a pour ainsi dire l'autorité, l'inviolabilité d'un dogme; on l'a bien vu récemment : M. Wilmans (*Leben und Dichten W. v. der Vogelw.*, p. 16; cité dans *Zeitsch. für deutsches Alt.*, XXVII, 343) ayant soutenu incidemment qu'il n'y avait pas eu chez les Allemands « un grand développement de poésie lyrique amoureuse, du moins subjective et personnelle, avant le milieu du XIIe siècle, et que c'était à l'épopée que l'amour avait emprunté son expression », a trouvé les plus ardents et les plus redoutables contradicteurs. M. Becker (*Das altheimische Minnesang*, Halle, 1882), pour avoir exprimé une vérité incontestable à notre avis, à savoir que « c'était une hypothèse que de faire remonter la lyrique allemande au delà de Kürenberg » (*Zeitsch. f. d. A.*, XXVII, 343, note), s'est attiré une dédaigneuse réprobation[1]. La doctrine officielle, et qui a passé dans les livres élémentaires, est donc que la première période de la lyrique allemande est toute populaire, et on l'oppose à la seconde qui vit se produire l'imitation des modèles français (Bartsch, *Liederdichter*, IX-X). Aussi, W. Scherer écrivait-il récemment, dans son admirable *Histoire de la littérature allemande* (Berlin, 1884, p. 202) : « Le chant d'amour courtois sortit, en Autriche et en Bavière, de la chanson d'amour populaire; aujourd'hui encore, les habitants des Alpes bavaroises et autrichiennes se distinguent par le don de l'improvisation poétique et musicale. Nous devons voir là un héritage de l'antiquité la plus reculée.

1. C'est sans doute cette nouveauté de vues qui a rendu la critique si sévère pour son livre, d'ailleurs paradoxal et médiocre. (V. Burdach, *Anzeiger für d. Alt.*, X, 13 sq.)

Les liaisons entre amants faisaient jaillir, comme autant d'éclairs, de petites pièces de circonstance; ces chansons amoureuses des paysans, pareilles aux fils de la Vierge des vertes prairies où ils dansaient, gagnèrent les châteaux habités par la noblesse. De ces bluettes folâtres, que d'abord on ne daignait pas remarquer, se dégagèrent, au XIIe siècle, de courtes chansons; celles-ci excitèrent l'admiration de la société aristocratique, qui sentait alors s'éveiller en elle le sentiment de sa supériorité, et qui les recueillit pour ne pas être privée plus longtemps elle-même du charme que la poésie ajoute à la vie... »

Mais, peu de temps après, cette école purement allemande aurait été touchée par l'influence étrangère : la poésie courtoise, imitée des Français et des Provençaux, qui fleurissait sur le Bas-Rhin et en Thuringe, se serait répandue de proche en proche sur les bords du Danube; des pays rhénans, elle aurait gagné la Souabe, puis la Bavière et l'Autriche; ses principaux introducteurs auraient été Heinrich von Veldeke et Heinrich von Mohrungen, Reinmar von Haguenau[1] et Hartmann von Aue (Scherer, 196; Burdach, *Anz. f. d. A.*, X, 13).

A force de répéter ces assertions, on a fini par les considérer comme inattaquables. Cependant, si on examine les faits de près, on constate des traces d'influence étrangère chez plusieurs même de ces poètes austro-bavarois, et dès l'époque la plus reculée; cette fameuse école tout originale perd chaque jour quelqu'un de ses représentants; elle se resserre sur elle-même, et si elle ne s'évanouit pas tout à fait, elle recule peu à peu dans le passé au point de n'exister plus que comme hypothèse, ainsi que l'avait dit M. Becker, ou comme fantôme. Quelques critiques, en effet, la sentant fondre et glisser, pour ainsi dire, entre

1. On est d'accord aujourd'hui pour reconnaître qu'il s'agit bien de Haguenau en Alsace. (V. *Minnesangs Frühling*, 288 [nous désignerons désormais ce recueil par l'abréviation M. F.]; Bartsch, *Lied.*, XXVII, et O. Schultz dans *Zeitschr. f. d. A.*, XXXI, 189.)

leurs doigts, semblent aujourd'hui borner leur ambition à démontrer qu'elle a existé à une époque antérieure aux textes. Mais tous ne vont pas jusque-là, et il subsiste encore bien des équivoques qu'il est bon de dissiper.

Tout d'abord, nous ne doutons point que les Allemands aient possédé, à une époque indéterminée, une poésie lyrique amoureuse[1]. Scherer remarque (p. 202) que la chanson d'amour devait être connue de la race aryenne, et des Germains en particulier, aussi bien que des peuplades les plus humbles du globe. Loin de nous la pensée de refuser aux Germains du moyen âge commençant ce que possèdent les Malais et les Polynésiens (cf. *Zeitsch.*, XXVII, 348). Les Germains du temps de Tacite devaient chanter leurs vertueuses amours comme ils chantaient les exploits de leurs ancêtres. Nous n'essaierons pas d'infirmer la valeur des témoignages prouvant que cette poésie existait dès le IXe siècle[2]. Tout ce que nous pensons, c'est qu'il est possible de constater une influence étrangère sur tous les textes conservés, ou du moins — car il en est qui sont trop courts et trop insignifiants pour le permettre, — sur des textes contemporains des plus anciens qui nous restent.

On comprend facilement que cette vérité n'ait pas été ordinairement reconnue jusqu'ici : en effet, on n'a conservé de l'ancienne lyrique française, en dehors de l'aube et

1. Si cette poésie a été subjective ou objective, personnelle ou non, c'est ce que nous demandons la permission de ne pas examiner. (V. Burdach dans *Zeitsch. f. d. A.*, XXVII, 350 sq.)

2. Ils ont été réunis par MM. Burdach et Richard M. Meyer (*Zs. f. d. A.*, XXVII, 353 sq.; XXIX, 127 sq.). On avait depuis longtemps cité un capitulaire du IXe siècle défendant aux nonnes « winileodos scribere vel mittere » (Pertz, *Mon.*, III, 68); le mot *winileod* signifie à peu près « chanson de femme » (*winja*, amante; *leod*, chanson); il est traduit dans les gloses par « psalmi plebeii, vulgares, sæculares cantilenæ, cantica rustica et inepta ». (Wackernagel, *Gesch.*, 2e édition, 1879, p, 11. Cf. *Zs. f. d. A.*, IX, 128.) — M. Richard Meyer cite aussi pour le XIe siècle le *Liebesgruss* contenu dans le *Ruodlieb* (XVI, 10-14), qui serait « le remaniement d'une chanson d'amour ». (*Ibid.*, XXIX, 127 sq.)

de la pastourelle, que des formes purement courtoises qui peignent l'amour le plus abstrait, le plus dégagé des choses extérieures qu'il soit possible de concevoir. Or, le propre de la plupart des pièces allemandes de la première période est justement d'être des « pièces de circonstance », ou, plus clairement, de rouler sur certains thèmes très déterminés, une séparation, une absence, une réunion, etc. Quant à ces rapprochements d'idées ou de style qu'on avait bien remarqués, on n'osait y attacher trop d'importance en face de cette différence dans le sujet qui paraissait capitale, et on n'en tirait pas toutes les conclusions qu'ils comportaient, peut-être parce qu'une sorte d'amour-propre national, plus ou moins inconscient, trouvait son compte à cette abstention. Mais ce qui précède a déjà montré qu'à l'origine, la lyrique française avait aussi connu les « pièces de circonstance », et qu'elle avait développé certains thèmes déterminés, qui étaient précisément ceux que nous retrouvons en Allemagne : nous croyons, en effet, que les œuvres de l'école austro-bavaroise elle-même trahissent une influence romane qui s'est marquée tant dans les sujets traités que dans la façon dont ils l'ont été.

Et d'abord ces sujets sont très peu variés : ils se réduisent à quelques thèmes essentiels dont il n'est peut-être pas inutile de faire le relevé.

C'est d'abord la réunion des amants, parfois assez obscurément présentée : en effet, le langage alla s'ennoblissant de plus en plus, et le poète se borne souvent à une simple allusion ; mais en réalité, il s'agit de ce que les poètes galants du XVII[e] siècle appelaient une « jouissance ». On en trouve :

Dans les pièces anonymes, quatre exemples (M. F., 4, 16; 5, 7; 6, 5; 6, 14) sur quinze pièces (nous retranchons 5, 16 à 6, 4)[1];

1. Nous retranchons les pièces qui, selon Scherer, sont attribuées sans fondement. (V. *Deutsche Studien*, passim.)

Dans Kürenberg, un (8, 9) sur quatorze pièces;

Dans Meinloh von Sevelingen, un (14, 26) (?) sur onze pièces (nous retranchons 14, 1);

Dans le burgrave de Regensburg, trois (16, 1, 15, et 23) sur quatres pièces;

Dans le burgrave de Rietenburg, un (18, 9) sur sept pièces (et encore l'expression est si voilée que la situation n'est pas très claire);

Dans Dietmar von Aist, on n'en trouve aucun exemple sur trente pièces (nous réunissons en une seule pièce les trois strophes 38, 32 à 39, 17; les deux strophes 40, 19 à 41, 6; nous retranchons et considérons comme anonymes 37, 4 et 37, 18; cf. Scherer, *D. Stud.*, II, 437).

La chanson de séparation ou d'absence[1] n'est pas moins fréquente; on en trouve :

Dans les pièces anonymes, trois exemples (4, 35; 6, 20; 6, 26) (?);

Dans Kürenberg, cinq (7, 10; 8, 1; 9, 13; 9, 21 (dans cette pièce, le chevalier essaie de décider la dame à le suivre); 7, 19);

Dans Meinloh, un (12, 27);

Dans Rietenburg, un (19, 27)[2];

Dans Dietmar, six (32, 5; 32, 13; 34, 19; 39, 17; 34, 30; 40, 11). L'une de ces pièces (39, 17) est l'aube dont nous avons déjà parlé plus haut. Nous avons remarqué que le thème propre de l'aube commence à s'y déterminer; en effet, une rapide allusion semble y être faite à deux traits qui deviendront plus tard essentiels à ce genre : le chant de l'oiseau et l'appel du veilleur.

Enfin la chanson de femme abandonnée se rencontre :

Dans les pièces anonymes, trois fois (4, 1; 37, 4; 37, 18),

1. Comme pour le thème précédent, on ne trouve quelquefois qu'une simple allusion.

2. Ici c'est la dame qui force son ami à s'éloigner d'elle; ces scrupules, tout à fait inconnus des premiers poètes, sont dus probablement à une influence courtoise.

Dans Kürenberg, une fois (8, 33);

Dans Dietmar, une fois (34, 11).

Ce sont là les seuls thèmes que nous trouvions traités[1]. Scherer ne doute pas que toutes ces pièces n'aient été directement inspirées par des circonstances réelles, et improvisées à leur propos (*Gesch.*, p. 202)[2]. Nous avouons être très sceptique sur ce point : nous pensons au contraire qu'il y avait alors entre la réalité et l'inspiration poétique un écart immense. Nous nous sommes déjà demandé s'il était vraisemblable qu'à partir de 1180 environ toutes les femmes eussent si rigoureusement tenu à distance des amants qu'elles sollicitaient jusque-là si humblement. (Cf. *ibid.*, 203.) On ne comprendrait pas non plus qu'il y eût une si forte proportion de chansons de séparation, d'absence, d'abandon, etc. Sans doute, ces accidents sont dans la nature des choses, mais il n'y sont pas uniques : en supposant même qu'ils se soient réellement produits dans la vie de nos poètes, le fait seul qu'on les a choisis, entre tant d'autres également réels, prouve qû'on obéissait à certaines influences, qu'on suivait une tradition, en un mot qu'on imitait des pièces composées elles-mêmes sur des sujets analogues.

Il ne nous semble donc pas que la vie réelle des poètes ait eu rien de commun avec leur vie poétique : la réalité a autrement de variété et d'imprévu. — Scherer remarque que, dans Dietmar, chaque série de pièces écrite dans le même rythme, chaque « *ton* » semble former un petit

1. Nous ne comptons pas les pièces où le poète déclare son amour ou charge un messager de le faire pour lui : ce n'est qu'une variété, à peine distincte, de la chanson amoureuse.

2. Schmeller (cité dans *Zs f. d. A.*, XXIX, 123) est du même avis; mais, ses expressions ne sont pas très claires; il parle de « ex tempore entschlüpfenden gereimte Einfælle », qu'il compare, pour plus de clarté, aux « Schnadahüpferl » encore vivants dans les villages austro-bavarois. Nous nous trouvions savoir que ces *Schnadahüpferl* ou *Schnaderhüpfel* sont de courtes chansons improvisées; mais MM. Burdach et R.-M. Meyer, qui en ont parlé (*loc. cit.* et *ibid.*, XXVII, 357 note), ne se sont pas plus que Schmeller donné la peine d'expliquer ce que c'était.

drame complet, et correspondre à une intrigue amoureuse (*D. Stud.*, 476)[1]; chacun de ces tons en effet nous retrace successivement les premières tentatives du poète, les progrès qu'il fait dans le cœur de sa dame, son inconstance enfin et l'abandon de la femme aimée. Cette régularité même nous met en défiance : nous ne pouvons croire que Dietmar ait pris soin de tenir ainsi la comptabilité de ses amours, avec le souci de n'omettre aucun incident essentiel et de ne rien laisser d'inexpliqué, ni surtout qu'il se soit astreint, chaque fois qu'il nouait une nouvelle intrigue, à adopter un rythme nouveau et à le conserver juste aussi longtemps qu'il courtisait la même femme[2].

Nous sommes assurés, du moins en ce qui concerne les poètes postérieurs, qu'il serait absolument téméraire de chercher dans leurs œuvres des documents sur leur vie[3]; nous pensons qu'il en est de même des plus anciens;

1. Scherer avoue cependant qu'il y a une contradiction entre la première et la troisième strophe du premier ton, et que l'une au moins ne peut correspondre à un fait réel.

2. Ce sont des hypothèses analogues qui, appuyées d'une foule d'observations de détail dans les *Deutsche Studien*, sont résumées dans l'*Histoire de la littérature* sous une forme plus brillante que scientifique : ainsi Dietmar devient une sorte de « Don Juan qui vole de conquête en conquête »; de même (*D. St.*, 470) Rietenburg est « un optimiste sanguin ». Sans doute, ces vives formules se gravent dans l'esprit, mais n'y gravent-elles pas une image un peu romanesque? Ce sont là des artifices qu'il faudrait laisser à W. Scott et à Alexandre Dumas. Nous profitons de l'occasion pour protester contre certains procédés de la critique de Scherer, très pénétrante, mais souvent aventureuse, et pour faire nos réserves en particulier sur les dates qu'il propose (*D. St.*, 510), et auxquelles nous ne pouvons reconnaître qu'une exactitude très approximative. Il prétend non seulement dater chacun des poètes, mais classer chronologiquement ses pièces. Ses deux criteriums sont les traits archaïques de la versification (rimes imparfaites, etc.), et la présence d'un nombre plus ou moins grand d'éléments courtois : mais il n'est pas certain que les poètes se soient imposé, à mesure qu'ils avançaient en âge, des règles de versification de plus en plus strictes; il ne peut y avoir là qu'une présomption. Quant aux traits courtois, ils peuvent être exclus de certaines pièces soit par le sujet que celles-ci traitaient, soit par le hasard. Peut-on déterminer, à quelques mois près, l'époque où le *Frauendienst* pénétra dans une contrée, « où les sentiments s'adoucirent », où « les rapports changèrent entre l'homme et la femme »?

3. C'était un lieu commun pour les poètes allemands aussi bien que français que de se vanter d'aimer leur dame « depuis leur enfance ». (V. Mætzner, *Altfr. Lieder.*, p. 241.)

tandis que les uns développent les lieux communs et des théories, les autres exploitent des situations, mais tous empruntent bien plus à un fond traditionnel qu'à leur expérience personnelle.

Ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est que ces situations sont loin d'être précises : que l'on compare, à ce point de vue, la poésie allemande et la poésie portugaise, par exemple, on sera frappé de la différence. Ici tout est déterminé : ce sont deux amants qui échangent leurs vœux, un jeune homme qui part pour l'armée, une fille qui gémit d'être abandonnée ou jure de se venger; une situation suffit à une pièce; les contours sont nets, les lignes arrêtées. Là au contraire, si, à l'origine, les thèmes ont quelque précision, ils la perdent de plus en plus; nous ne savons, par exemple, si la femme qui parle est réellement abandonnée pour une autre ou si elle craint seulement de l'être (Anon., 4, 30; 37, 18); si elle a vraiment dédommagé son amant de ses peines ou si elle pense à le faire (Anon., 6, 5); s'il s'agit d'une séparation quelconque ou d'une séparation matinale après une nuit que les amants auraient passée ensemble (Anon., 4, 35; 6, 20; Reg., 16, 23.)

Ces situations, à vrai dire, ne sont pas traitées, mais indiquées d'un trait rapide et comme timide : « Les médisants jaloux m'ont enlevé mon ami. » (Kürenberg, 7, 23.) — « Il doit quitter le pays et je me souviendrai de lui. » (*Id.*, 8, 7.) — Ailleurs, comme si un seul thème ne fournissait pas assez de matière, plusieurs sont confondus dans la même pièce; à une oaristys ou à une séparation on joint la mention des médisants qui n'ont rien à faire là (Regensb., 16, 29; 17, 5.) Des pièces étroitement unies par un lien rythmique n'ont aucun rapport d'idées (Dietmar, 38, 32 à 39, 17, même refrain). Aussi y a-t-il plusieurs de ces pièces qu'on ne sait dans quelle classe on doit ranger. Le plus souvent enfin, on se contente de fugitives allusions à un thème connu, comme si le poète subissait malgré lui le

joug d'une tradition qui commençait à se perdre (Kür., 7, 9; Meinloh, 14, 34; Riet., 18, 12; Dietm., 34, 26). En effet, peu à peu, on s'habitue à ne plus traiter de sujet déterminé, on se borne à exprimer l'amour dans toute sa généralité, et nous nous acheminons vers la chanson psychologique[1] qui prédomine dans le *Minnesang* classique. La même évolution s'était accomplie en France : il n'y a peut-être pas deux chansons de Gace ou du Châtelain de Coucy qu'il soit possible de localiser dans leur vie amoureuse, tandis que l'époque antérieure avait connu, comme nous l'avons vu, « la chanson de circonstance ». Seulement ce changement était déjà accompli en France vers 1170, tandis qu'en Allemagne, vers 1185-90, on trouvait encore des traces de l'ancien usage.

Il y a même des détails qui restent inexplicables : il s'agissait, à l'origine, de la résistance d'une fille amoureuse à sa mère, d'un départ causé par une nécessité très déterminée : ici les amants se quittent sans cesse, se plaignent d'être éloignés l'un de l'autre sans que nous sachions jamais pourquoi ils le sont; ils protestent qu'ils résisteront jusqu'à la mort à des ennemis qu'ils ne font pas connaître : « C'est en vain qu'*ils* nous haïssent, qu'*ils* essaient de nous séparer; *ils* perdent leurs peines, je ne *les* crains pas. » (Meinl., 18, 6, 7, 13. Cf. An., 6, 12; Meinl., 13, 24; Reg., 16, 2 et 23; Riet., 18, 6 et 13.) Qui sont ces ténébreux ennemis? Pourquoi cette haine? Nous n'en savons rien. Nos poètes s'escriment contre des ombres.

Ce qui ajoute encore au vague, c'est une sorte de contradiction entre la situation et les personnages; il semble,

1. Ainsi presque toutes les pièces de Kürenberg et de Regensburg se rapportent à des thèmes déterminés; Dietmar pousse déjà loin l'analyse des sentiments; cependant, il connaît encore la chanson de séparation ou d'absence; aussi serions-nous disposé à le vieillir un peu plus qu'on ne le fait ordinairement. Rietenburg et Meinloh ne connaissent pour ainsi dire plus que la chanson psychologique. Nous verrons que ce n'est pas le seul trait moderne qu'ils offrent.

d'après un passage de Kürenberg que nous avons déjà cité (10, 9) et d'après un autre de Meinloh [1], que les femmes qui sont mises en scène soient des jeunes filles. En effet, ce sont bien des jeunes filles qui jouent les mêmes rôles, tiennent des discours analogues en Portugal et en France, et c'est à elles que ces discours conviennent le mieux. Mais, d'autre part, le caractère très peu platonique de l'amour, la crainte des médisants, qui, à l'origine, n'est qu'une conséquence de la crainte du mari, la liberté enfin dont les amantes doivent jouir pour conduire de semblables intrigues, la place qui leur est faite dans la vie sociale, tout cela ne s'explique que si nous voyons en elles des femmes mariées.

Il y a entre les différentes œuvres du même poète, une dernière contradiction qui est peut-être la plus choquante de toutes : quand ce sont les hommes qui parlent de leurs dames, ils usent des termes les plus obséquieux du style courtois; leur langage suppose cette supériorité absolue de la femme sur l'homme qui est un des articles du catéchisme de l'amour conventionnel. Quand les femmes sont mises en scène, elles emploient absolument les mêmes termes, et ce sont elles qui s'humilient aux pieds de leurs amants. (Meinl., 11, 7; 12, 27; 15, 16 et 13, 29 sq.; 14, 36; Dietm., 38, 34 et 34, 13; 35, 30; 40, 11 sq.) On pourrait répondre que c'est là un reflet de la vie réelle, que l'amour produit dans le cœur de l'homme et de la femme les mêmes effets, et qu'il peut leur inspirer le même langage. Mais il faudrait alors supposer que certaines chansons ont été réellement composées par des femmes, ce qui, nous le verrons, est bien improbable. La difficulté a frappé la critique et suscité bien des hypothèses dont aucune ne la résout [2]. Elle s'explique tout

1. « Die megede in dem lande — swer der eine gewan », etc. (14, 14).

2. M. Wilmanns (cité dans *Zs. f. d. A.*, XXVII, 356) admet que ces pièces ont été composées par des hommes qui, ayant honte d'exprimer de tendres

naturellement, selon nous, par l'introduction d'un vocabulaire nouveau, créé par de nouvelles théories, dans des genres anciens.

Il nous semble en un mot, et pour toutes ces raisons, qu'il y a dans les plus anciennes pièces lyriques allemandes comme deux couches poétiques entre lesquelles on aperçoit encore la ligne de démarcation.

Toute cette poésie, en effet, est déjà profondément imprégnée des théories courtoises de l'amour; il est presque superflu de démonter un fait qui a déjà été plus ou moins reconnu. M. Burdach avoue (*Anz. f. d. A.*, X, 13 et 27) que « peut-être Dietmar a abandonné la manière simple du peuple pour cultiver la poésie courtoise conventionnelle, subordonnée à l'imitation étrangère », et que « ce n'est pas vers 1189, mais avant 1180, que la poésie allemande entra en communication avec celle du dehors ». Scherer avait montré auparavant que Meinloh se pique de conduire une intrigue dans toutes les règles, d'être un amoureux irréprochable, que, comme tel, il

sentiments, les plaçaient dans la bouche de femmes. Il faudrait supposer alors qu'un homme, voulant faire une déclaration d'amour à une femme, composait pour cela une pièce où c'était une femme qui en faisait une à un homme; le moyen aurait été singulièrement détourné. M. Bürdach a fait justice de cette laborieuse et subtile hypothèse. — Scherer, frappé aussi de la différence qui existe, dans Kürenberg, entre les chansons d'hommes et les chansons de femmes, pense trancher la difficulté dans sa racine, en considérant ces pièces comme anonymes et émanant de divers auteurs (*Zs. f. d. A.*, XVII, 561-581; cf. Burdach, *Ibid.*, XXVII, 359). Les raisons qu'il invoque — outre celle dont nous venons de parler — ne sont pas très solides : le nom de Kürenberg, dit-il, aurait été introduit dans le ms. C (le seul qui nous l'ait transmis) par un scribe qui l'empruntait simplement au texte (8, 5); mais la strophe où se trouve le nom de Kürenberg nous paraît justement une preuve que ces pièces sont bien de lui : on sait que les plus anciens poètes aimaient à se nommer dans leurs vers. — M. Hermann Paul termine un article très approfondi sur ce sujet en disant que rien, en somme, n'empêche de croire que toutes ces strophes sont d'un seul et même poète, qu'on ne peut, il est vrai, le démontrer, mais que l'hypothèse de Scherer est également indémontrable (*Beitræge*, II, 417). Sur la polémique engagée à ce sujet, V. *ibid.*, II, 406.

affecte la tristesse qui est inséparable de l'amour courtois (*D. Stud.*, 456 sq.), qu'on trouve chez Rietenburg l'opposition entre l'amoureux toujours suppliant et la dame sans miséricorde (*Ibid.*, 470), que le *Frauendienst* apparait déjà chez ce dernier, qu'il règne en maître dans le second recueil de Dietmar (*Ibid.*, 474)[1], etc. Mais Scherer aurait pu faire des remarques analogues à propos de tous les poètes de la même école. Qu'on nous permette de résumer ici ses observations, ordinairement si fines et si justes, en les complétant sur quelques points, particulièrement en ce qui concerne les plus anciens Minnesinger. Nous n'insisterons naturellement que sur certains détails qui peuvent prêter à la controverse ou qu'il n'a pas touchés.

L'expression la plus caractéristique de toutes, celle de « service amoureux » (*Dienst*, *dienen*), se trouve non seulement chez Dietmar (35, 33; 38, 2 et 31; 39, 10 et 13), mais chez Meinloh non moins souvent (11, 14; 12, 1 et 9; 13, 3; 14, 37), dans une pièce anonyme (6, 6), et chez Rietenburg (18, 12 et 23; 19, 35). Il n'y a pas là une expression isolée, mais toute une théorie : l'amant fait hommage (*Sicherheit*) à sa dame de sa personne (Dietmar, 36, 19; 38, 10); il s'engage à faire tout ce qu'elle lui ordonnera (Meinloh, 15, 16); il lui est soumis « comme le bateau l'est au pilote quand la mer est calme » (Dietmar, 38, 35). Ces passages sont intéressants à noter, parce que ce genre de rapports devait être entré assez avant dans les mœurs quand on créa une expression pour le désigner. Cette expression, dès les plus anciens temps, avait déjà perdu de sa force, et était devenue simplement synonyme d'amour; dans Meinloh (13, 31) et dans Dietmar (35, 33) on voit même des femmes l'employer en parlant

1. Scherer distingue dans les œuvres de Dietmar deux « Liederbücher » (32, 1 à 36, 24 et 36, 34 à 40, 11, en exceptant 37, 4 et 37, 18); le second recueil serait plus moderne que le premier et les pièces y seraient rangées dans l'ordre chronologique.

à leur amant : il est évident que ce n'est pas pour leur usage qu'elle avait été faite [1].

C'est bien là le vasselage amoureux [2] que les Provençaux avaient mis à la mode : il n'y a en effet aucune différence entre les théories professées par les poètes des deux pays. L'amour que ressentent les Minnesinger est aussi un amour de tête où la vanité a la plus grande part : Meinloh s'enflamme pour sa dame sans la voir, en l'entendant louer [3] :

Dô ich dich loben hôrte
  dô hete ich dich gerne erkant
durch dîne tugende manige
  fuor ich ie welnde, unz ich dich vant.
(11, 1.) [4]

Il déclare que celui-là sera grandement honoré que sa dame voudra aimer (11, 7); le sentiment qu'il éprouve en se sachant aimé est, non de la joie, mais de l'orgueil (12, 27). Ce que tous louent dans leur amante, ce sont leurs *mérites* (*tugenden*), tout ce qui les fait *valoir*, auraient dit les poètes de notre pays (Anon., 4, 21; Meinloh, 11, 3 et 20; 13, 10; 14, 23 et 32; Dietmar, 36, 30).

Quels sont ces mérites? Ils ne nous le disent pas aussi clairement que les poètes français; cependant, ce qu'ils louent le plus souvent dans leurs dames, c'est la noblesse, la beauté, la grâce qu'elles mettent à toutes choses,

1. De même dans Regensburg, une femme dit de celui qu'elle aime :

Ich bin... eim guoten riter undertân.
(16, 1.)

2. Sur les métaphores empruntées au service féodal, v. Mætzner, *Altfr. Lieder*, p. 104 et 249.

3. Cf. :

Quar ieus am mais que nulla res que sia.
Et anc nous vi, mais auzit n'ai parlar.
(G. de Béziers, *Erransa*, R. III, 133.)

4. De même dans Dietmar, une femme s'éprend d'un homme en entendant faire son éloge (39, 4).

der zimet wol allez daz si tuot,

la mesure (on sait que ce mot est essentiellement courtois. Meinloh, 15, 1-14.)[1]

L'amour est le plus grand de tous les biens : c'est une vérité qu'on entend constamment proclamer comme un dogme (Riet., 18, 25); sa vertu principale est de tenir hauts les cœurs, de les ennoblir :

du hâst getiuret mir den muot,
swaz ich din bezzer worden sî,
ze heile müez ez mir ergân.
(Dietmar, 33, 26. Cf. Anon., 3, 13; Meinloh, 11, 7; Reg., 16, 7; Riet., 18, 10; Dietmar, 38, 5 et 28.)[2]

Son caractère distinctif, sans lequel il n'existerait pas, à proprement parler, c'est la constance; c'était là également une vérité proverbiale :

Genuoge jehent daz grôziu stæte sî der besten frouwen trôst.
(Dietmar, 33, 5.)

Les épithètes qui l'expriment sont si couramment employées qu'elles en viennent à faire, pour ainsi dire, partie du mot : on ne parle pas de son amour, mais de son *ferme*, de son *constant* amour. (Anon., 4, 25; Meinl., 14, 33; Reg., 16, 1 et 10; Riet., 18, 23; Dietm., 34, 33; 36, 15; 38, 11; 39, 5.)

Sa condition indispensable, c'est le secret (Anon., 3, 12; Meinl., 12, 7; 14, 16). Meinloh tire de là une conséquence inattendue et spirituelle : il faut, dit-il à sa dame,

1. Cf. Dietmar, 33, 33 :

Swer sich gerüemet alze vil
der kan der besten mâze niet...
jô sol ez niemer hœvescher man
gemachen allen wîben guot.

Cf. toute la pièce de Vogelweide : *Ich hôre...* (édition Pfeiffer, p. 35, nº 16).

2. Cf. les passages cités par Mætzner, *Altfr. Lied.*, p. 255.

conduire si rondement les choses d'amour et arriver si vite à la conclusion, que personne n'ait le temps de se douter de rien (12, 14-26).

Ceux dont il faut éviter avant tout les regards, ce sont ces *merkære*, ces *lügenære*, personnages caractéristiques de la poésie courtoise et qui se trouvent déjà dans Kürenberg (7, 24; 9, 17[1]; cf. Meinl., 12, 21; 13, 14; 14, 17; Reg., 16, 19); nous ne voyons pas clairement ici ce qu'on craint de ces mystérieux ennemis; nous le comprendrons mieux en lisant les poètes français et provençaux.

Les amants prétendent qu'ils ne veulent pas être reconnus; cependant il y a certains signes auxquels on les distingue du reste des hommes : leur marque, leur emblème, c'est un visage attristé, un air pensif (Meinl., 12, 6 et 29; Dietm., 35, 19 et 35; 38, 19).

Avec cette conception si particulière de l'amour, devaient naturellement venir de France le langage qui l'exprimait et les habitudes poétiques auxquelles elle était attachée.

Les chansons allemandes commencent aussi ordinairement par une description du printemps ou de l'hiver, et les allusions sont fréquentes à la saison où on se trouve (Anon., 3, 17; 4, 1; 6, 14; Reg., 16, 18; Riet., 18, 17; 19, 7 et 15; Dietm., 33, 15; 37, 30; 39, 30). Certes, il ne faudrait pas exagérer l'importance de ce trait, et il ne suffirait pas d'en constater la présence pour que l'influence française fût démontrée du même coup; il est plus que probable que la lyrique allemande originale, comme celle de presque tous les peuples, possédait des chansons destinées à saluer le retour du printemps (cf. *Zs. f. d A.*, XXIX, 207), et ces chansons de printemps ont pu fournir aux chansons d'amour un début traditionnel qui n'avait

1. A cause d'eux, il n'ose pas aller voir sa dame : « als ich an si gesende — den lieben boten mîn, — jô wurbe ichz gerne selbe — wær ez ir schade niet » (10, 11). Cf. un grand nombre de passages français.

rien que de fort naturel : le printemps dans la poésie populaire marquant l'éveil du cœur comme celui de la nature, l'idée se présentait d'elle-même d'associer les joies de ce double renouveau, de confondre l'hymne à la nature rajeunie avec l'hymne à l'amour. Mais de bonne heure, et c'est ici que nous sommes tenté de voir une influence de la poésie d'outre-Rhin, certains poètes voulurent renouveler ces débuts de convention en les interprétant ou en protestant contre eux, ce qui était encore une manière de les employer : les poètes français assurent à chaque instant que, s'ils chantent, ce n'est point le retour du printemps qui en est cause, mais l'amour seul; certains Minnesinger ont des traits bien analogues : Dietmar assure (32, 17) qu'il préfère l'amour de sa dame aux chants des oiseaux, et (35, 16) qu'il aimerait tout autant l'hiver que l'été si la femme qu'il aime voulait consoler sa douleur. De même, dans une chanson anonyme, une femme dit que, quand elle tient son ami dans ses bras, la neige et l'hiver lui plaisent autant que le gazon en fleurs (6, 9)[1].

En Allemagne et en France, ce sont les mêmes métaphores qui expriment les mêmes idées : de part et d'autre, l'amour est considéré comme une maladie (Dietm., 32, 1 sq.) que la dame seule peut guérir (Meinl., 11, 21); il est beaucoup question du cœur qu'il blesse (Reg., 16, 20; cf. Mætzner, *A. Lied.*, 241) et où il a son siège (Meinl., 12, 7; 14, 30). (Sur le cœur opposé aux yeux dans Meinloh, V. Scherer, *D. Stud.*, § III.)

Certaines expressions, d'un caractère tout spécial et

1. « Mich diinket winter unde snê — schœne bluomen unde klê... » Cf. B. de Ventadour :

> Per quel gel me sembla flor
> e la neus verdura.
> (Bartsch, *Chrest.*, p. 62.)
> Et sitot no vei flor ni fuelha
> miells mi vai qu'el temps florit.
> (*Lex. R.*, I, 332.)

(Cité par Mætzner, *Altf. Lied.*, p. 223.)

technique, ont été transportées d'un pays dans l'autre purement et simplement. Si on veut traduire le texte allemand, c'est une formule toute faite de la langue courtoise qui se présente à l'esprit : ainsi un amant est « riche de joie » (Riet., 18, 15, *frœiden rich*) ; un autre (Meinl., 12, 35) trouve que sa dame « fait à louer » (*ist si guot zu lobenne*). De pures chevilles se sont introduites dans le style : un anonyme (6, 18) parle de la femme qui le console « sans faille » (*sunder spott*). Ou ce sont des expressions qui, séparées du contexte, n'ont plus qu'un sens assez peu satisfaisant : ainsi Meinloh nous dit que celui qui raconte tout ce qu'il sait est un homme « inutile au monde » :

er ist unnütze lebende
der allez sagen will daz er weiz[1]. (14, 24.)

Le mot est presque un contresens, car cet homme est plus qu'inutile. Mais Meinloh imitait sans doute un passage de B. de Ventadour, où l'expression était à sa place :

E que val viure ses amor
mas per far enueg a la gen ?
Ja Damedieus no m'azir tan
que ja pueis viva jorn ni mes
pus que d'enueg serai repres,
e d'amor non aurai talan.
(*Non es*, R. III, 44.)

Il serait facile de multiplier ces remarques. Mais nous ne voulons pas étudier ici en détail le vocabulaire des lyriques allemands. Rappelons seulement que l'imitation va parfois jusqu'à plusieurs vers et des strophes presque complètes : on a signalé des imitations à peu près littérales de Folquet de Marseille par Rudolf de Neuenburg et Friedrich von Hausen (Bartsch, *Chrest. prov.*, 121, et

1. Cf. :

Dex ! Qui n'aime de quoi se set aidier ?
Voist se rendre, qu'al siecle n'a mestier.
(G. de Dargies, n° 418 ; *Arch.*, XLII, 342.)

Germania, I, 1856, p. 480-2), de Chrestien de Troyes par Bernger von Hornheim (M. F., 112 et 275), d'Auboin de Sézanne par Reinmar von Haguenau (Schultz, *Zeitsch. f. d. A.*, XXXI, 185 sq.). Il était intéressant de le faire, parce que tous ces poètes sont anciens (antérieurs à 1190); néanmoins on n'avait jamais contesté qu'ils fussent des imitateurs de la poésie française et provençale. Il est plus curieux de retrouver des emprunts analogues dans les poètes autrichiens; qu'on nous permette d'en citer quelques exemples (nous empruntons le premier à Scherer, qui n'a pas fait difficulté de reconnaître l'imitation, *D. Stud.*, § V), et, pour rendre la relation des textes entre eux plus visible, de les placer en regard l'un de l'autre :

Pero sius platz qu'en autra part me vire,	Sît si wil deich von ir scheide,
partetz de vos las beutatz el doutz rire	dem si dicke tuot gelich
el bel semblan qe m'afollis mon sen,	ir schœne unde ir güete, beide
pois partir m'ai de vos, mon escien.	die lâze sie, sô kêre ich mich.
(Folquet, *Tan m'abellis.*)	(Rietenburg, 19, 27.)
Quel flama qu'amors noyris	Sît si wil versuochen mich,
m'art la nueg el dia	daz nim ich für allez guot;
per qu'ieu devenh tota via	sô wirde ich golde gelich,
cum fai l'aurs el fuec plus fis.	daz man dâ brüevet in der gluot,
(Peyrol, *Quoras que*, R. III, 275).	und versuochetz baz,
... aisi fora afinatz	êst bezzer umbe daz
ves lieys cum l'aurs s'afina en la fornatz.	lûter, schœner unde clâr.
(G. Faydit, *Chant e deport*, L. R., I, 373.)	(*Id.*, 19, 17.)[1]

Qu'on ne croie pas que les chansons de femmes soient plus originales : elles peuvent fournir des rapprochements

1. La comparaison de l'objet aimé avec une perle enchâssée dans l'or (« als edele gesteine — swâ man daz leit in daz golt »; Anon.. 5, 14) n'est pas propre non plus aux Minnesinger autrichiens. Cf. *Carm. Burana*, 230 : « Inter quas appares ita — ut in auro margarita. » Ce rapprochement a déjà été fait par M. R. M. Meyer (*Zeitsch. f. d. A.*, XXIX, 223.)

analogues, qui seraient sans doute plus nombreux si ce genre n'avait pas disparu presque complètement de la lyrique française : en France aussi, l'amante rappelle avec joie le moment où elle a tenu son ami dans ses bras :

Je fui aincois de li baissie,
se le fix de m'amor saixi...
Estre cuidai de li amée
quant entre ces brais me tenoit,
com plux iere d'amors grevée,
a son pairleir me refaissoit.
(Wackern., *A. Lied.*, p. 12.)

Wol dir, geselle guot
daz ich ie bî dir gelac.
Du wonest mir in dem muote
die naht unde ouch den tac.
(Anon., 5, 7.)

Elle proteste que c'est en vain que les médisants, les jaloux, le monde entier essaieraient de la détourner de l'amour :

J'ai ameit et amerai
mal greit an aient felon
jai por iaus tous nou lairai
k'amours m'ait an sai prixon.
(Ball. Oxf., nº 89, *inéd.*)[1].

ich lâze in durch ir nîden niet
si fliesent alle ir arabeit.
(Riet., 18, 8.)
und warez al der welte leit
sô muoz sîn wille an mir ergân.
(An., 6, 12. — Cf. Meinl., 13, 24; Reg., 16, 12.)

Elle pense à son ami le soir avant de s'endormir :

Quant je m'i doi dormir et reposer
lors me semont amours qui me maistroie,

Swenne ich stân aleine
in mînem hemede,

1. Cf. :

Cuidoient li losengier
por se ce il m'ont menti,
que je me doie esloingnier
d'amors et de mon ami ?
En non Dé, je l'amerai
et bone amor servirai
nuit et jor.

(Gill. de Berneville, Scheler, I, 120; v. toute la chanson.) Cf. B., *Chrest.* p. 339. Ailleurs une femme se repent d'avoir tenu trop de compte des propos des médisants : *Arch.*, XLIII, 293 ; cf. nº 498 (Rich. de Fournival), imprimé à la fin du volume, p. 501.

et si me fait et veillier et
penser.
(Moniot, 810; inéd.)

und ich gedenke ane dich, ritter
edele, etc.
(Kürenb., 8, 17.)[1]

Sô al diu werlt, ruowe hât, so
mag ich eine entslafen niet.
(Dietm., 32, 9.)

Elle avoue que l'amour n'est pas aussi *douce chose* qu'on le dit :

En dist c'amors est douce chose,
maix je n'en cognoix la dousor,
toute joie ait en li enclose
n'ains ne senti nuls biens
[d'amors.
(Wackern., p. 12.)[2]

Ich horte wîlent sagen ein mære
daz ist mîn aller bester trôst;
wie minne ein sælekeit wære
unde harnshar nie erkôs.
(Riet., 18, 25.)

Nous ne prétendons pas, bien entendu, que les textes français que nous venons de citer soient la source directe des vers correspondants des poètes allemands; mais ces rapprochements prouvent du moins que ceux-ci connaissaient des passages très analogues.

En résumé, nous pensons que la plus ancienne poésie lyrique allemande n'a rien de particulièrement original et national, et qu'il y a lieu d'effacer l'opposition entre une poésie toute autochtone (*altheimisch*) qui aurait fleuri sur les bords du Danube, et une école qui, venue de ceux du Rhin, aurait fait pénétrer peu à peu jusqu'au cœur de l'Allemagne la lyrique étrangère. Cette opposition à quelque chose de très artificiel; M. Burdach avait déja remarqué qu'elle n'était pas justifiée au point de vue des

1. On sait, du reste, que c'est un lieu commun de la poésie narrative que le monologue de la jeune fille ou de la femme que l'amour empêche de dormir et qui essaie de s'expliquer le trouble de son cœur. (V. les monologues de Lavine dans *Enéas* (Pey, p. 36) et de Soredamors dans *Cligès* (897-1046). Le premier du moins était connu en Allemagne au moment où composaient les premiers lyriques, l'*Enéide* de H. von Veldeke étant de 1175-85.

2. Cf. *Cligès*, v. 669 : « Je cuidoie que il n'eüst — an amor rien qui bien ne fust. »

rythmes employés (*Anz. f. d. A.*, X, 26); elle ne l'est pas davantage au point de vue des idées et des genres : en effet, nous venons de prouver que les poètes autrichiens connaissaient les lieux communs et le vocabulaire de la lyrique provençale; mais il serait facile de faire la contre-épreuve, et de montrer que les poètes rhénans, introducteurs de la poésie romane, ont connu et traité aussi, même en dehors de l'aube, les genres familiers aux premiers; on rencontre chez eux assez souvent encore les différentes variétés de la chanson de femme, un peu moins déterminées peut-être que chez leurs devanciers et traitées avec plus de raffinement, dans des formes plus amples et plus savantes[1] : toute la différence entre ces deux groupes poétiques consiste, selon nous, en ce que le second a imité de préférence la poésie française courtoise, toute abstraite et métaphysique, tandis que le premier s'en tenait ordinairement à d'anciens thèmes, — sur la provenance desquels nous ne nous prononcerons pas ici, — mais sans parvenir cependant à se soustraire complètement à la tyrannie de la mode nouvelle.

II

Cette opinion n'est pas aussi nouvelle qu'il semble au premier abord : Scherer avait déjà reconnu que ce serait singulièrement dépasser la vérité que de considérer comme originaux tous les Minnesinger autrichiens; il ne réclamait qu'en faveur de Kürenberg et de Regensburg (*Gesch.*, p. 203). Mais il nous est absolument impossible de trouver

1. Chanson de femme amoureuse ou partagée entre son amour et ses scrupules (F. von Hausen, M. F., 54. 1; H. von Veldeke, 67, 17, Reinmar, 151, 1 et 25; 186, 19; 192, 25; 203, 10). Chanson de femme éloignée de son amant, Reinmar, 196, 5; 199, 25. — Messages, Reinmar, 177, 10; 187, 1. — Chanson de femme abandonnée, H. v. Mohrungen, 142, 26; Reinmar, 168, 6; 198, 4.

une différence sensible entre ces deux poètes et Meinloh ou Dietmar, par exemple : ils sont peut-être un peu plus archaïques en ce que, comme nous l'avons déjà dit, chaque thème est chez eux peut-être plus précis, plus reconnaissable; le *Frauendienst,* dit Scherer, n'y apparaît point : le mot, en effet, ne s'y trouve pas, mais il est possible que ce soit un pur hasard, car nous n'avons de l'un que cent douze vers et trente de l'autre. En revanche, les théories et le vocabulaire même de la poésie courtoise y ont laissé des traces manifestes; on peut voir plus haut que nous leur avons emprunté un grand nombre de citations. L'homme, dira-t-on, est plus rude, plus dédaigneux pour la femme dans Kürenberg que partout ailleurs; mais nous avons montré qu'il en était ainsi dans toute la première période de notre poésie, et les chansons de femme en ont toujours gardé quelque chose, même quand elles étaient composées par des poètes fort courtois.

Il ne reste donc que quelques pièces anonymes, — presque toutes des chansons de femme, — sur l'originalité parfaite desquelles aucun critique n'a jusqu'à présent élevé de doutes. On est même d'accord en général pour reconnaître que plusieurs de ces pièces ont réellement des femmes pour auteurs, soit que ces femmes aient voulu faire œuvre littéraire, soit qu'elles aient naïvement exprimé les sentiments qui remplissaient leur cœur, et que nous ayons là des confidences personnelles, des documents authentiques pour l'histoire de leur âme. On attribue donc à ces mystérieuses poétesses l'originalité que nous avons été forcé de refuser à Dietmar et même à Kürenberg, et le legs de la fameuse école autrichienne, quoique passablement réduit, se compose encore d'une centaine de vers.

D'abord, pour démontrer que ces pièces sont originales, suffit-il d'établir que ce sont des femmes qui les ont composées? Ces femmes, qui s'adonnaient à la poésie, ne pouvaient-elles aussi ouvrir l'oreille au concert poétique qui venait de France? N'est-ce point le rôle des femmes

que d'accueillir et de patronner les modes nouvelles? Et, en fait, nous avons relevé dans ces strophes des idées et des expressions qui avaient un parfum bien français, Enfin, est-il si assuré que ces pièces ne soient pas l'œuvre de poètes de profession, exploitant simplement une forme traditionnelle, et qui n'avait peut-être rien de national?

Scherer (*D. Stud.*, 437 sq.) pense qu'en effet, certaines de ces pièces (par exemple 37, 4) sont dues à des hommes, mais il ne doute pas que d'autres (37, 18) n'émanent réellement de femmes : il se fonde, pour établir cette distinction, sur leur caractère littéraire, ce qui est un critérium bien subjectif. M. Burdach (*Zeitsch. f. d. A.*, XXVII, 358) admet, si ce n'est comme certain, du moins comme *suffisamment vraisemblable*, qu'une partie, sinon la plupart de ces pièces, ont été réellement composées par des femmes : nous avouons que ses raisons nous paraissent faibles. Son principal argument est qu'il n'y a dans les littératures romanes aucune pièce qui ait pu leur servir de modèle. Quand bien même il en serait ainsi, nous ne serions pas autorisés à affirmer qu'elles ont des femmes pour auteurs : il suffirait de supposer, comme l'a fait M. Wilmanns (cité *ibid.*, XXVII, 365), que ce sont des poètes de profession, qui, en les écrivant, imitaient des chansons de cette sorte existant auparavant. Mais en est-il ainsi? M. Burdach, préoccupé de prouver que ce genre ne pouvait venir du dehors, a perdu beaucoup de temps à démontrer des propositions évidentes, sans aborder la question essentielle : il prouve, par exemple, que la fameuse « chanson du faucon » de Kürenberg (M. F., 8, 33), citée plus haut[1], ne peut provenir d'un sonnet italien (imprimé dans *M. F.*, p. 230) qui a avec elle une frappante analogie, et il se donne pour cela une peine inutile, car il suffisait de remarquer que, la forme du sonnet n'étant pas antérieure au XIIIe siècle, le texte italien ne

1. P. 173.

peut être l'original du texte allemand. Il fait aisément justice des rêveries que ce texte avait inspirées à M. Wilmanns : ce dernier avait pensé que les *Frauenlieder* des poètes allemands pouvaient être imités de certaines chansons italiennes, qui à la vérité n'existent pas, mais qui ont dû exister autrefois : on sait en effet qu'il y a eu au moyen âge en Italie des femmes poètes, des « jongleresses », dont les chansons — en admettant qu'elles aient composé des chansons d'amour — *devaient* être assez peu retenues, si on en juge par la vie qu'elles *devaient* mener, et *pouvaient* ressembler assez aux *Frauenlieder*. M. Burdach a eu beau jeu à montrer qu'il ne reste aucune trace de ces prétendues chansons, que (pour rester sur le terrain des faits) le sonnet italien était trop différent du *Falkenlied* pour lui avoir servi d'original, que la lyrique italienne enfin, « exsangue, glacée et vieillotte[1] », n'a pu inspirer les strophes « pleines de vie et de jeunesse » de Kürenberg. C'est là, si on nous permet de parler ainsi, enfoncer des portes ouvertes. Mais, en revanche, il ne suffisait pas d'interroger la littérature italienne, et M. Burdach s'aventure beaucoup en disant qu'il n'y a pas lieu de chercher au dehors des modèles pour les chansons de femmes. Il rappelle, il est vrai, que, s'il y a eu des femmes poètes en Provence, comme la comtesse de Die, elles n'ont rien laissé qui, par la liberté du langage et le choix du sujet, rappelle les strophes allemandes; il nous communique la réponse que lui a faite M. Tobler, consulté par lui, à savoir (p. 361) que, « dans le domaine des littératures romanes, il n'y a aucune pièce de cette sorte, composée par une femme, qui, par son style et sa date, ait pu servir de modèle aux plus anciennes *strophes de femme* de la poésie allemande. » Le fait est parfaitement exact : sans doute, nous ne connaissons le nom d'aucune

1. Nous avons vu qu'il y a toute une série de pièces italiennes qui ne méritent pas le jugement un peu sommaire de M. Burdach.

femme poète qui ait laissé des pièces analogues [1], mais nous ne saurions trop rappeler qu'il y a des pièces françaises toutes semblables, soit anonymes, soit attribuées à des poètes connus, et qu'il en a existé bien davantage : c'est-à-dire qu'à la fin du XIIe siècle, la chanson de femme avait déjà eu le temps de devenir un genre défini, cultivé par des poètes de profession, qui non seulement a pu influer, mais a certainement influé sur la lyrique allemande. Nous sommes convaincu qu'en Allemagne comme en France les pièces en question, si elles ont eu pour modèles des œuvres vraiment composées par des femmes, l'ont été par des hommes, et des hommes du métier : en effet, beaucoup de chansons de femmes sont, non anonymes, mais attribuées, et par des manuscrits dont nous n'avons aucune raison de nous défier, à des poètes connus; elles sont écrites sur des rythmes qui leur sont familiers, elles sont intercalées dans leurs œuvres dont elles font partie intégrante. Quant à celles qui sont anonymes, elles contiennent, pour la plupart, des vers narratifs dont l'existence ne s'expliquerait pas si l'héroïne de la pièce en était aussi l'auteur [2]. Ce qui prouve enfin qu'il y avait là un genre littéraire bien déterminé, c'est qu'il possédait ses lieux communs et ses formules, que des poètes, même habitués à écrire dans un autre style, vont chercher et développent quand ils s'y exercent [3].

Il nous semble donc très naturel de voir, dans les *Frauenlieder*, non l'expression sincère d'un amour féminin réellement ressenti, — la maladresse même et la brutalité de l'expression suffiraient pour nous faire écarter cette hypothèse, — mais le développement, l'exploitation d'un thème

1. Nous avons écarté en effet celui de Doette de Troyes, de la dame du Fayel, et de la duchesse de Lorraine. (V. plus haut, p. 96, note.)

2. V. 5, 6 : « Ainsi parlait la femme amoureuse ». — Cf. 6, 5 et 27; 8, 16 (Kürenberg); 37, 4 sq. (Anon.).

3. Scherer (*D. Stud.*, § III) a remarqué que Meinloh, dans ses chansons de femmes (13, 27, 32 et 29; 14, 35), imitait les pièces composées avant lui sur le même sujet (37, 13; 4, 8; 10, 5 et 30; 37, 15).

traditionnel qui existait aussi en pays roman[1]; tous les défauts qu'on y trouve sont même dus au peu de finesse d'esprit et de souplesse de style de poètes qui n'on pas essayé de varier leur manière selon les personnages qu'ils faisaient parler, ou qui, l'essayant, n'y ont pas réussi[2].

III

Nous sommes donc amenés à reculer la période originale de la lyrique allemande jusqu'à une époque antérieure aux textes. Est-il possible de retrouver quels furent les principaux traits de cette poésie dans le temps où elle était pure de tout alliage? C'est ce qu'a pensé M. Richard-M. Meyer, qui a tâché de le faire dans un très curieux et original article, où il y a malheureusement peu d'ordre (*Zeitsch. f. d. A.*, XXIX, 121-236). Nous n'avons pas le droit d'être sévère pour M. R.-M. Meyer, puisque nous-même avions entrepris, de notre côté et pour notre pays, longtemps avant de connaître son travail, un essai de reconstitution analogue au sien. « Comme les abeilles qui pillotent de çà de là les fleurs » pour en faire après le miel « qui est tout leur », M. R.-M. Meyer a parcouru le *Minnesangs Frühling* et quelques anciens poètes, pour y chercher des rapproche-

1. M. Burdach admet, dans une conclusion qui dépasse un peu son étude, que les *Frauenlieder* ont une triple origine : 1° des chansons réellement composées par des femmes; 2° d'autres composées, à l'imitation des premières, par des hommes (nous sommes de son avis, mais nous ne pensons pas qu'il en reste aucune de la première catégorie, sauf peut-être quelques vers, M. F., 3, 1-6); 3° les monologues de femmes insérés dans les poèmes narratifs. (Nous n'avons pas besoin de faire remarquer que ces monologues étaient plus ou moins imités de ceux qui existent dans les poèmes français.)

2. Nous avons vu que le même fait s'était produit en France. (V. plus haut, p. 96.) Ainsi des amantes vont jusqu'à dire qu'elles « n'osent nommer » celui qu'elles aiment (Ball. Oxf., 87, *inéd.*), qu'elles font une folie d'aimer si fort au-dessus d'elles (B., *Chrest.*, 339). Il est clair que ce sont là des phrases toutes faites (V. par ex. Mætzner, *A. L*, 205.)

ments non d'idées, mais de mots ; il a recueilli ainsi un grand nombre d'expressions qui reviennent toujours sous la plume des premiers Minnesinger quand ils ont à rendre la même idée, et il les a transcrites les unes à la suite des autres. Mais la conclusion qu'il tire de ce travail, sans doute assez fastidieux, est toute sienne : il voit, dans ces listes de mots, la preuve que, dès les plus anciens temps, la poésie lyrique possédait en Allemagne un vocabulaire spécial, une langue constituée, l'abondance des formules démontrant évidemment que la matière avait déjà subi une assez longue élaboration. Pour arriver à ce résultat, il a parcouru, nous dit-il, la plume à la main, plus de vingt mille vers, et ses listes n'en comprennent guère moins d'un millier : nous ne voudrions pas désobliger M. R.-M. Meyer en lui déclarant que ce travail a été inutile en ce qui nous concerne ; mais il connaît trop, sans doute, l'esprit humain en général, et celui des faiseurs de systèmes en particulier, pour ne pas avoir deviné déjà que son ingénieuse et paradoxale démonstration ne nous a pas convaincu.

Il faut avouer d'abord que certaines de ces formules sont insignifiantes : il y a des idées très simples qu'on ne peut exprimer que d'une seule façon, et alors l'identité des termes ne prouve rien : *hold wesen* (p. 142), dans le sens de *aimer*, n'est ni plus fréquent, ni plus probant que, en portugais, *bem querer*, et en italien *voler bene*, dans le même sens[1].

M. R.-M. Meyer a emprunté ces formules, nous dit-il, aux plus anciens textes lyriques et à des poètes qui affectent l'archaïsme, Walther, Wolfram, Nithart, et aux *Carmina*

1. Etait-il utile de rassembler des exemples d'expressions comme celles-ci :

« Des solt du gevis sîn ; — daz mir sanfte tuot ; — sanfte dem daz tuot ; — ez ist in wol ergangen ; — ich gedenke ane dich ; — sturbe ich nach ir minne ; — so ist im wol ; — obe er wolte ; — ein edeliu frowe ; — ein frowe ; — ein schœne frowe, etc. ?... »

Burana. Mais nous sommes frappé de voir combien leur style diffère peu de celui des Minnesinger classiques : les listes de M. R.-M. Meyer n'auraient pas été très différentes s'il les avait puisées dans Veldeke et Hausen. Lui-même remarque que les mêmes formules se retrouvent à des époques et dans des contrées fort différentes, de bonne heure et très tard, sur les bords du Danube comme sur ceux du Rhin, chez Kürenberg et chez Hausen, chez Meinloh et chez Reinmar[1]. Cette observation nous parait constituer une très grave objection à la théorie de M. R.-M. Meyer : si les deux périodes qu'on affecte de séparer ont parlé la même langue, on ne peut pas s'appuyer sur leur langue pour les distinguer. Aussi trouvons-nous une foule d'expressions, parmi celles qui ont été relevées, inspirées par les théories courtoises. Si M. R.-M. Meyer avait mieux connu la lyrique française, il n'aurait certainement pas eu l'idée de chercher dans de telles façons de parler des témoignages en faveur de l'originalité de la poésie allemande; des formules comme : « si kan geben hohen muot; — ich pin dir undertân; — si hât daz herze mîr benomen; — verholne in dem herzen; — in... herzen tragen; — holdes herze tragen; — ist mîn herze wunt; — an dir stet aller mîn gedanc; — dienst; — si hat mich gemachet leides frî; — die schœne die mich singen tuot; — ich wolde gerne singen[2] », etc.; prouvent bien que cette langue, commune à tous les poètes, n'a rien d'archaïque, qu'elle a été fortement influencée par des théories étrangères, et qu'elle ne représente pas un mouvement poétique original.

1. On trouve, dans les listes de M. Meyer, des expressions empruntées non seulement aux plus anciens poètes, mais à des imitateurs de la poésie courtoise, tels que Rugge, Mohrungen, Hornheim, Veldeke, etc.

2. Cf. pour les deux dernières expressions les vers suivants :

« Ma dame me fait chanter (816); — Bele et bone est cele por cui je chant (308); — Je chantasse volontiers liement (700); — Cele dont je chant (303). »

M. R.-M. Meyer semble embarrassé pour expliquer comment s'était formée cette langue commune : ce n'était pas, dit-il avec raison, la langue courante, celle de la conversation, car les dames du XIIe siècle n'étaient pas « des Précieuses de Molière ». Mais il y a une autre explication qu'il a indiquée lui-même, et qu'il nous semble avoir eu tort de rejeter : si on n'acceptait pas ma théorie, dit-il, il faudrait admettre l'existence « d'une sorte de corporation poétique vivant dans une étroite communauté d'idées et de procédés » (*loc. cit.*, 165). Ces paroles nous paraissent caractériser d'une façon fort heureuse les conditions de la production poétique au moyen âge.

Deux raisons se réunissaient alors pour assurer une part immense au « métier » : d'abord beaucoup de gens, s'adonnant à la poésie plus par nécessité que par goût, n'étaient point de grands artistes, mais des ouvriers consciencieux et adroits qui fabriquaient des chansons de geste ou d'amour comme d'autres confectionnaient des braies ou des chausses. Mais ceux-là mêmes qui avaient quelque originalité y renonçaient volontiers, parce qu'ils croyaient mieux faire de suivre la tradition; le moyen âge, avec sa docilité un peu enfantine, a eu la superstition de l'autorité : c'est cet assujettissement de l'individu à une règle commune, à une pensée antérieure à la sienne, qui explique le caractère impersonnel, anonyme de tant de créations, même des plus heureuses, de l'architecture et de la statuaire aussi bien que de la poésie. On se figurait volontiers que c'était de l'application méthodique des recettes que naissaient les chefs-d'œuvre : il n'y a pas une chanson de geste, à partir du XIIe siècle, qui ne soit une mosaïque d'épisodes connus. C'est même sur la certitude où nous sommes de ne presque jamais rencontrer le tuf, c'est-à-dire l'invention propre du poète, que repose cette recherche opiniâtre des sources, chère à la critique moderne, et qui serait un contresens s'il s'agissait d'époques plus réfléchies et plus originales. Dans la poésie lyri-

que, que trouvons-nous partout, sinon les mêmes lieux communs exprimés dans les mêmes termes? En France, en effet, comme en Allemagne, il s'était constitué de bonne heure un répertoire de formules où tous les poètes puisaient indifféremment, qu'ils fussent de Marseille ou d'Arras. Dans les trois ou quatre milliers de chansons provençales et françaises, on ne trouvera peut-être pas dix expressions qui soient comme la marque du fabricant sur son œuvre. Combien y a-t-il de pièces où, sur cinquante vers, il y en a quarante-cinq qui ne sont pas de l'auteur! Si on voulait faire sur nos poètes le travail qu'a fait M. R.-M. Meyer sur les premiers Minnesinger, on serait tout étonné de voir qu'on les a dépecés, mais qu'on les a transcrits presque en entier.

M. R.-M. Meyer, assuré que l'on peut reconstituer par l'étude des formules toute une série de textes, pense qu'il ne serait pas impossible de dégager des plus anciennes pièces du *Minnesangs Frühling* « la forme originale qu'elles ont dû avoir » (*loc. cit.*, 177); on s'étonne qu'il n'ait pas tenté l'épreuve : il connaît en effet le sujet et la forme de ces anciennes pièces, il sait que c'étaient des invitations à la danse, qu'elles étaient formées de quatrains, etc. Nous regrettons vivement qu'il n'ait pas composé quelques-uns de ces quatrains avec les pièces de rapport qu'il a réunies.

Il n'a pas cru devoir se donner cette peine parce qu'il est assuré d'avoir retrouvé plusieurs de ces spécimens de la plus ancienne poésie allemande dans les *Carmina Burana*. Nous ne voulons pas le suivre dans cette longue et minutieuse étude; nous ne pouvons nous dispenser pourtant de remarquer combien il est hasardeux de s'adresser à ce recueil — il est vrai que M. R.-M. Meyer n'avait pas l'embarras du choix — pour retrouver, dans son antique pureté, la pensée allemande : il a été composé en grande partie, peut-être en totalité, à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, et probablement sur les bords

du Rhin [1], c'est-à-dire dans le pays même où la poésie française dut être fort connue, par des clercs errants qui avaient certainement visité la France [2], dont ils parlaient la langue plus ou moins bien [3], à laquelle ils font souvent allusion [4], et dont ils connaissaient certainement la poésie [5]. Il y a en effet des traces d'influence française dans la plupart de ces pièces même où M. R.-M. Meyer veut retrouver un écho de la lyrique originale de l'Allemagne [6].

En résumé, la plus ancienne école lyrique de l'Allemagne a subi, elle aussi, l'influence française. Elle doit à la

1. « Salve regia Trevir » (242).

2. On pourrait dire que les pièces allemandes ne sont pas dues aux mêmes auteurs que les pièces latines; cependant les auteurs des premières étaient aussi des clercs, car ils sont, comme les autres, prodigues d'allusions mythologiques. Du reste, il est certain que c'est par des clercs qu'ont été composées un certain nombre de pièces bilingues (à demi latines, à demi allemandes). V. p. 188, 210, 212, 216 (pastourelle), 242, 254. Il y a même des pièces écrites par des Français.

3. Leurs germanismes de prononciation se reflètent dans des graphies bizarres : « da hizevaleria » (166); « ses, cinke, quatter, dri, » pour les chiffres marqués sur les dés (249); ailleurs (167) plusieurs mot inintelligibles.

4. « Utquid novi Franciam?... Miser corde fugiam de ces[t] pay[s] » (167). « Recessit in Franciam » (171).

5. Sans parler des lieux communs de la poésie lyrique, les allusions sont fréquentes aux héros et aux héroïnes de nos poèmes narratifs, tant dans les pièces allemandes que dans les pièces latines.

6. Cette influence se manifeste dans le choix des rythmes et dans les détails du style. Voici quelques exemples choisis, bien entendu, dans les pièces signalées comme originales par M. R.-M. Meyer (V. surt. *loc. cit.*, 126 et 179-225).

Style : n° 127 a p. 202 : von der han ih gançer tugende vil vernomen.
— 103 a — 181 : Min frowe ist ganzer tugende vol.
— 140 a — 212 : du girt wol hoben mut.
— 141 a — 213 : der wol wiben dienen chan.
— 165 a — 228 : der al der werlt ein meister si — der geb der lieben guten tach. (Cf : « Bon jour ait hui cele a cui sui amis. » (Wack., 52)
— 163 a — 226 : Diu mich singen tut — getœrste ih si nennen.
ibid. : Du biennest mih ane glut. — Cf. *Gligés*, 3893 : L'Amour « est feuz sanz flame et sanz chalor. »

Rythmes : n° 127 a p. 202 : aab aab.
— 125 a — 202 : ababab.
— 163 a — 226 : abababab.
— 165 a — 228 : abab cdc (on sait que la tripartition est
— 117 a — 193 : abab cdcd. d'origine romane).
— 100 a — 178 : abab cdeed.
— 142 a — 214 : abab ccdede.

France peut-être les thèmes sur lesquels elle s'est exercée (leur origine est une question sur laquelle nous ne nous prononçons pas ici), et certainement quelques-uns des traits qui lui ont servi à les mettre en œuvre. L'ancienne lyrique allemande représente donc à nos yeux une phase obscurcie de la lyrique française. Cette phase parait un peu plus ancienne que celle qui s'est reflétée dans la poésie italienne : en effet, l'école autrichienne ne connaît ni la pastourelle, ni les regrets causés à une amante par la croisade, ni la chanson de mal mariée; l'aube n'y a pas encore pris la forme courtoise, que l'on devine cependant toute proche. En revanche, quelques thèmes fort simples s'y trouvent : ainsi les chansons de séparation, d'absence et de retour, la chanson de la femme abandonnée et l'oaristys[1].

Mais tous ces thèmes sont transportés dans la vie seigneuriale : c'est de chevaliers et de grandes dames qu'il s'agit; les métaphores, les lieux communs, les théories de notre poésie courtoise abondent. Il est donc à penser que toutes ces pièces ont été composées par ou pour des seigneurs chez qui le goût de la poésie s'était répandu. Or ce goût même n'a pu se propager dans les hautes classes de la société que par une imitation des modes d'outre-Rhin. Ce fait n'a pas dû se produire beaucoup avant les vingt dernières années du XIIe siècle : en effet, ce n'est guère avant cette époque que cette mode, venue de la France du midi, gagna celle du nord, d'où elle dut passer en Allemagne. D'autre part, il n'y a aucun poète allemand aujourd'hui connu qui soit antérieur à 1180. Si l'on admet que les pièces anonymes sont un peu plus anciennes, on placera l'introdution de la lyrique française en Allemagne vers 1170-75.

Il nous semble donc que les imitations allemandes ne re-

1. Nous ne parlons pas de la chanson de bal ni du dialogue entre la fille et la mère, thèmes tout populaires qui ne se trouvent pas dans les premiers poètes autrichiens, et que Nithart utilisera un peu plus tard.

montent pas si haut que certains de leurs sujets passablement archaïques pourraient le faire croire, mais qu'elles ont conservé et transposé en quelque sorte dans une manière plus aristocratique des thèmes anciens empruntés primitivement à la vie populaire : la contradiction entre le style et le sujet ou les personnages est sensible. Telles pouvaient être, à peu de chose près, les œuvres des poètes français qui ne voulaient point renoncer aux sujets traditionnels, mais essayaient, timidement encore, de les accommoder au goût d'un public aristocratique, à l'époque où ne s'étaient point encore constituées l'aube et la pastourelle, qui sont les formes définitives issues de cette tentative d'accommodation.

CHAPITRE V

LA POÉSIE FRANÇAISE EN PORTUGAL.

I

La poésie lyrique du Portugal semble, plus que toute autre, rebelle à la tentative que nous faisons : il n'est pas un critique jusqu'ici qui n'ait considéré au moins une partie de cette poésie comme populaire et originale. On sait en effet que le plus riche des chansonniers portugais, celui du Vatican [1], offre deux sortes de pièces, les unes où le poète, comme nos trouvères et nos troubadours, parle en son propre nom, les autres où il fait parler une jeune fille s'adressant à son ami (*Cantigas* ou *Cantars d'amigo*). Tous ceux qui se sont occupés de la question ont reconnu que les premières avaient fortement subi l'influence de la poésie courtoise ; mais le fait leur a semblé très douteux en ce qui concerne les secondes. Celles-ci elles-mêmes se divisent, quant à la forme, en deux catégories qu'il vaut mieux faire connaître tout de suite : les unes sont identiques aux *ballettes* françaises, c'est-à-dire qu'elles sont composées, presque invariablement, de trois couplets, dont chacun est

1. Il en a été donné deux éditions :

1° *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana* 4803, p. p. E. Monaci, in-4°, Halle, 1875 (édition diplomatique). M. Monaci avait préludé à cette publication en imprimant quelques-unes des plus jolies pièces du recueil dans une « plaquette pour noces » : *Canti antichi portoghesi*, in-16°, Imola, 1873.

2° *Cancioneiro portuguez da Vaticana*..., p. par Th. Braga, gr. in-8°, Lisbonne, 1878.

suivi d'un refrain; dans les autres, les couplets, de nombre indéterminé, ne comptent que deux vers qui sont suivis d'un refrain, et le second de ces vers, en se répétant, forme le premier du couplet suivant: il n'y a donc en réalité qu'un nouveau vers par couplet[1]; mais comme chaque pièce est formée de l'entrelacement de deux parties, respectivement chantées par deux chœurs, c'est au commencement du troisième couplet qu'il faut chercher la répétition du dernier vers du premier, et ainsi de suite : pour plus de clarté, voici un exemple :

Per ribeira do rio
vy remar o navio;
et sabor ey da ribeyra!

Per ribeyra do alto
vy remar o barco;
et sabor, etc.

Vy remar o navio;
hy vay o meu amigo;
et sabor...

Vy remar o barco;
hy vay o meu amado;
et sabor...

Hy vay o meu amigo,
quer me levar comsigo;
et sabor. .

Hy vay o meu amado,
quer me levar de grado;
et sabor...

(Nº 753. Joham Zorro.)

Ce sont surtout les pièces de ce genre que la critique a considérées, plus ou moins nettement, comme d'origine populaire et portugaise. « Cette seconde partie, écrit Diez en parlant des *cantigas d'amigo* du roi Denis (*Ueber die erste portugiesische Kunst-und Hofpoesie*; Bonn, 1863, p. 98), cache un trésor plus précieux encore, consistant en

1. Telle est la règle suivie presque constamment : pourtant elle souffre quelques dérogations. V. plus loin, 3e partie, ch III.

chansons populaires de la plus grande délicatesse. (C'est évidemment aux chansons à répétitions[1] que Diez fait allusion.) Denis les a-t-il toutes composées? On ne sait. Mais s'il en est ainsi, il voulait les écrire dans la manière du peuple. » On ne saurait mieux dire: si on peut, si on doit reconnaître dans ces pièces « la manière du peuple », il est bien hardi de soutenir qu'elles sont, soit de vraies chansons populaires, soit des pastiches de chansons populaires. Cependant, peut-être pouvait-on aller plus loin dans l'affirmation que Diez ne l'a fait. M. P. Meyer pense que ces pièces ont été composées par des lettrés (et en effet, elles sont toutes attribuées à des auteurs connus d'autre part comme imitateurs des Provençaux), mais qu'elles ont pu devenir populaires par la suite. (V. *Romania*, I, 120; cf. *ibid.*, II, 265.) M. Monaci (*Canti antichi*) soutient l'opinion contraire: il dit que cette poésie est vraiment populaire d'origine, qu'elle préexistait à l'influence des troubadours, et que c'est au peuple que l'ont directement empruntée les auteurs, lettrés pourtant, qui nous l'ont transmise. Mais M. Monaci ne tranche pas la question la plus importante, à savoir si ces pièces sont les originaux populaires ou leurs copies. Quant à M. Braga, il ne doute pas que les chansons à répétitions[2] aient été « directement recueillies dans la

1. Nous prenons ce terme un peu lourd, faute d'un autre que nous ne trouvons pas dans les Poétiques du moyen âge. Nous ne pouvons accepter celui de *serranilha* proposé par M. Braga (*Introd.* p. LXIV); la *serrana* ou *serranilha* est un genre espagnol, nullement populaire, et emprunté directement à la poésie française. M. Braga cite une *serranilha* insérée par l'Archiprêtre de Hita dans ses œuvres, qui serait d'un certain « Domingo, abad de los Romances » (sur cette pièce V. Wolf, *Studien*, p. 402, note), et il y voit un type de la plus ancienne poésie lyrique de l'Espagne. Mais qui ne sait que l'œuvre de Hita est une macédoine d'imitations françaises, qui témoignent du reste de la plus grande originalité d'esprit? — Ticknor, moins bien renseigné que M. Braga, était plus clairvoyant, et il devinait du moins la vérité quand il écrivait : « Si l'on rencontrait plus fréquemment dans la littérature du nord de la France des poésies de cette espèce, on penserait que c'est là que l'Archiprêtre alla chercher ses modèles. » (Cité par M. de Puymaigre, *Vieux auteurs castillans*, II, p. 95.)

2. Il cite en effet comme exemples les nos 168, 173, 192, 195, qui ont cette forme; nous sommes donc autorisé à considérer sa théorie comme s'appliquant aux autres pièces de même genre.

tradition populaire » (*Introd.*, LXIV); mais il semble admettre en même temps que les poètes sous le nom desquels elles se trouvent les ont retouchées : « Les *cantigas de amigo* appartiennent à un genre dans lequel les formes populaires étaient venues ranimer l'épuisement de l'imitation provençale... Ce lyrisme, *demi-traditionnel*, *demi-individuel*, a ses racines ethniques dans le sol péninsulaire » (*Ibid.*). Cette idée, encore qu'un peu vague, est pour lui le point de départ de toute une théorie qui ne va à rien de moins qu'à montrer « l'unité de formes du lyrisme européen », et, comme si la découverte de cette unité ne suffisait pas, à l'expliquer : mais on nous permettra de ne pas suivre M. Braga sur ce terrain[1].

1. Nous ferons remarquer cependant, en ce qui concerne les faits mêmes que M. Braga ne dit pas quelle est la forme commune « à tout le lyrisme européen ». On devine que c'est précisément celle des chansons à répétitions. Mais on s'étonne que M. Braga n'en cite, pour l'Europe, que des exemples portugais. Avant de faire appel à l'*Isdubar* babylonien, au *Popol-Vuh* mexicain, au *Kalevala* finlandais, et de nous la montrer — passablement différente — en Chaldée et en Assyrie (pp. CI sq.), il eût peut-être été bon de la chercher en Allemagne ou en Russie, et même en Italie ou en France. Quant à l'explication annoncée, elle repose sur des considérations anthropologiques qu'il nous répugne de faire entrer dans l'histoire littéraire; si on écarte les hypothèses linguistiques et les considérations sur la succession et le mélange des races dolichocéphaliques et brachycéphaliques (pp. XCIX-CII; X-XX), voici à quoi elle se résume : la race touranienne, qui précéda en Europe la race aryenne, aurait possédé une poésie lyrique très abondante, caractérisée dans la forme par le parallélisme des idées et des vers, dans le fond par la peinture de la vie pastorale. Cette poésie rejetée dans l'ombre par le développement de celle des Aryens, aurait continué à vivre obscurément dans les classes inférieures et les pays reculés, tels que la Galice, par exemple, où la population indigène menait une vie pastorale : c'est elle qui aurait repris une nouvelle vie au XIIIe siècle et se serait manifestée dans les chansons à répétitions et les pastourelles, qui seraient dues ainsi à une sorte de renaissance de l'esprit touranien... « Et ainsi s'explique l'unité du lyrisme européen » (p. CII). Cette théorie explique aussi pourquoi la poésie provençale se répandit si vite et fut si bien accueillie dans toute l'Europe du sud; c'est qu'elle ne faisait que raviver une faculté poétique qui y sommeillait; c'est que toute cette région avait des traditions lyriques communes, dues aux éléments touraniens mieux conservés là qu'ailleurs. Puisque M. Braga est remonté si facilement de la poésie des Aryens à celle des Touraniens, nous nous étonnons qu'il n'ait pas reconstitué également celle des races « dolichocéphaliques » qui avaient précédé ceux-ci. On comprendra notre réserve sur ces questions de littérature préhistorique.

Tout d'abord, la classification traditionnelle qui divise les pièces portugaises en chansons ordinaires et en *cantigas d'amigo*, si elle est commode, est fort arbitraire : beaucoup de chansons proprement dites ont bien des traits communs avec les « chansons d'ami »; elles sont ordinairement écrites dans le même rythme[1] et pourvues également de refrains[2]; elles ont la même simplicité de style — car les Portugais n'ont jamais cultivé la chanson métaphysique — et présentent les mêmes répétitions d'idées, de sorte que, quand on en a lu la première strophe, on est édifié sur toute la pièce; enfin, elles appartiennent aux mêmes auteurs. — Il n'y a pas non plus de différence fondamentale entre les *cantigas d'amigo* ordinaires et les pièces à répétitions : ce sont les mêmes poètes qui les composent, et ils y traitent les mêmes sujets; enfin, il y a certaines formes qui conduisent insensiblement des unes aux autres (V. nos 142, 237, 227). Nous ne sommes donc pas autorisés à séparer ces deux dernières catégories, et nous devrons accepter pour l'une ce que nous aurons reconnu être vrai de l'autre : quant aux chansons purement courtoises, sur lesquelles l'influence française est bien constatée, nous les laisserons naturellement en dehors de la discussion.

Considérer ces deux sortes de pièces comme directement empruntées à la tradition populaire nous paraît tout à fait impossible. Outre qu'elles sont attribuées à des poètes connus, elles portent, profondément imprimée, la marque

1. Sur les cinquante-cinq premières chansons du ms. du Vatican (de 1 à 60, parce qu'il s'y trouve trois pièces répétées et deux tensons), il n'y en a que dix-huit qui n'ont pas de refrain ; encore celles-ci n'ont elles en général que trois couplets, comme les ballettes, et non cinq, comme les chansons : il n'y a que trois pièces à quatre couplets (nos 15, 26, 52).

2. Cependant, le refrain, pour les théoriciens portugais du moyen âge, semble être la marque des pièces moins savantes : le traité de poétique, malheureusement très mutilé, placé en tête du chansonnier Brancuti-Colocci, oppose nettement les pièces « de maestria » et « de rrefram ». Il dit que les « cantigas d'escarneo » (satires) « se podem fazer de maestria o de rrefram ». (*Miscell. Caix-Canello*, p. 419.)

de la personnalité de leurs auteurs : si elles sont populaires, c'est par le rythme, la simplicité du style, non par la pensée. Quelques-unes sont d'une grâce piquante, presque perverse, d'une ingénuité factice où l'on voit percer l'ironie d'un auteur qui sourit de ses personnages : ainsi une jeune fille (359) demande à ses amies ce que leurs amants peuvent bien vouloir dire quant ils les prient de leur faire quelque bien; le sien lui a seulement, dit-elle, demandé sa ceinture; mais elle prévoit qu'il pourra, plus tard, imiter ses compagnons et demander autre chose. — Si c'est là une fausse Agnès, telle que n'en connaît pas la poésie populaire, il y a de vraies Célimènes, qui ne lui sont pas moins étrangères; quelquefois le raffinement de la pensée n'a d'égal que la délicatesse du langage, délicatesse naïve pourtant, telle qu'elle sied à des paysannes; ainsi, une amante apprend que son ami va revenir : elle est heureuse, mais elle ne le montrera pas, car elle ne veut ni que son amour éclate à tous les yeux, ni que celui qui en est l'objet conçoive trop de fierté : « J'aurai l'air triste; mais je serai très joyeuse dans mon cœur » (871). — Une autre a fâché son ami : il a juré de ne pas revenir le premier, mais elle sait, dit-elle, le moyen de le faire manquer à son serment (604). — Une troisième, experte en l'art de raviver l'amour par la jalousie, affecte de parler aux autres jeunes gens devant celui qui l'aime, et, comme il s'en plaint, elle répond que, si elle lui a causé du chagrin, la seule raison en est qu'elle l'a voulu ainsi (285). — Une enfin de celles que fait parler le roi Denis déclare qu'elle ne veut faire ressentir à son ami ni trop de joie ni trop de peine, et elle en explique les raisons avec une naïveté charmante, ajoutant après chaque couplet : « Je ne veux ni le guérir, ni le faire mourir, et je ne voudrais pas non plus le désespérer » (162). — Ne dirait-on point d'une bergère de Gessner ou de Florian, sauf que ceux-ci, qui ont exprimé comme les poètes portugais des sentiments raffinés en style villageois, n'ont pas toujours imité leur discrétion?

S'il n'y a guère de coquettes dans la poésie populaire, on y voit encore moins de renchéries et de cruelles : nous avons fait remarquer combien les amoureuses étaient humbles dans notre poésie primitive; le plus grand nombre le sont aussi en Portugal, il faut l'avouer; mais il y en a quelques-unes pourtant qui traitent l'amour comme dans le beau monde : ou elles déclarent qu'elles ne veulent point aimer (trait inouï dans la poésie populaire), ou elles exigent qu'on les aime selon les règles; elles enragent qu'on se permette de les courtiser ouvertement (231), disent que leur amant n'a qu'à les haïr, s'il le juge bon, ou du moins à souffrir en silence (186, 863); quand les galants viennent tourner autour d'elles, elles se taisent, car il leur faudrait mentir ou les désespérer (530); si un jeune homme les aime, ce n'est pas à lui qu'elles en savent gré, mais à elles mêmes et à Dieu, qui les a faites belles (335); puisque leurs amants les adorent alors qu'elles leur font du mal, que serait-ce si elles leur faisaient du bien (329)? Elles voient avec plaisir qu'aucun n'ose leur découvrir ses sentiments (600); ou bien elles s'indignent qu'on se vante d'être aimé d'elles (778), et racontent avec colère que, bien qu'elles eussent interdit à leur amoureux de jamais se trouver où elles seraient, il n'a tenu nul compte de cette défense (187).

Dans la poésie populaire, le rôle des mères est de prémunir les filles contre les entraînements de la passion, et nous avons vu comment la plupart s'acquittaient de ce devoir en Portugal; mais quelques poètes ont voulu rajeunir ce thème : il y a des mères sentimentales et compatissantes qui se prennent de pitié pour les soupirants évincés; elles supplient leurs filles de souffrir leur amour, « sans pourtant en faire davantage » (165); elles leur conseillent de les contenter, de dire au moins quelque chose qui leur plaise (417, 261); on en voit une autre entrer en rivalité avec sa fille, se plaindre que celle-ci lui ait enlevé l'homme qu'elle aimait, et souhaiter que

plus tard sa propre fille lui rende la pareille (777)[1].

Le rôle des confidentes est aussi quelquefois pris à rebours : elles conseillent à leurs compagnes d'éprouver leurs amis en leur faisant quelque mal ; mais c'est qu'elles veulent brouiller les amants pour pêcher elles-mêmes en eau trouble (375, 407, 167).

Toutes ces nuances de sentiments, toutes ces variantes dans les situations traditionnelles ne sont pas dans l'esprit de la poésie populaire, qui ne craint jamais de se répéter : nous sommes donc en présence d'imitations savantes — et même très savantes et très adroites — de chansons populaires. Il suffirait, du reste, pour le prouver, de remarquer que nos chansons se suivent souvent dans un certain ordre nécessaire, qu'elles forment comme les épisodes de petits romans[2] ; il en est ainsi, non seulement des ballettes, mais des chansons à répétitions (V. surtout 169-171, 252-256, 730-733, 878-880, 884-890). Or, il est impossible de supposer que les poètes portugais aient trouvé dans la tradition des chansons assez variées, assez exactement nuancées pour convenir aux différentes phases d'une même action, et se prêter à ce travail d'agencement.

II

Les pièces en question sont donc bien l'œuvre réfléchie de poètes de profession, et non la production spontanée du peuple. Mais au moins ces poètes ont-ils su leur conserver

1. Cette façon plaisante de prendre le sujet était peut-être déjà connue dans la poésie française : elle se retrouve dans Nithart (Haupt, nº 24) et dans une chanson française du XVIe siècle, passablement obscène : « *C'estoit la mère et la fille qui s'en alloyent promena.* » (Weckerlin, p. 71, 1627.)

2. Diez (*op. cit.*, 97) l'a déjà remarqué en ce qui concerne celles de Denis ; mais il va trop loin en ne voyant qu'un roman suivi de la première à la dernière ; il y en a une foule dont la relation avec leurs voisines n'est nullement marquée.

un caractère populaire, les soustraire à toute influence savante? Non, et on retrouve en eux à chaque pas les imitateurs de la poésie provençale et française.

On a signalé depuis longtemps (Diez, 81, 83; Braga, *Intr.*, LXXII) leurs allusions à des œuvres françaises : ils connaissent Floire et Blanchefleur, Tristan et Iseult (115, 358; cette pièce est un *cantar d'amigo*), Merlin (930); on a cité les vers où ils se réclament des poètes provençaux :

> Quer'eu en maneyra de proençal
> fazer agora um cantar d'amor. (123.)
> Proençaes soen muy bien trobar[1]. (127.)

On eût pu signaler aussi des traits de mœurs certainement empruntés à la vie courtoise; on se fait des cadeaux symboliques consistant en objets de toilette qu'on porte sur soi en souvenir l'un de l'autre : ainsi, une chemise, une ceinture, un anneau[2]. (170, 309, 3347, 348, 350, 507;

1. Il n'est guère de genre courtois qu'ils n'aient imité : ils connaissent le jeu parti (471), la tenson (556 *tenzom*, 642, 1022, 1198 *tençon*, et *pass.*), le lai (1147, nous savons par la table du ms. Brancuti-Colocci qu'il contenait autrefois des lais, probablement lyriques; cf. Braga, *Intr.*, LXXIII); le *planh* (573); le *sirventés* (481; cf. 937 : « aqui se començam as cantigas d'escarnh e do maldizer », et *Misc. Caix*, 419). L'imitation fut surtout très étroite dans les premiers temps; c'est chez un des plus anciens poètes, Martin Moxa, qu'on trouve le plus de lieux communs et d'expressions empruntées aux Provençaux : « Amor de vos bem me posso loar » (476). Cf. P. Cardinal : « Ar mi puesc eu lauzar d'amor. » — « Ca poys franqueza — proeza — venceu escaceza — non sey que pensar; — vej' avareza, — maleza, — per sa soteleza, — o mundo tornar » (481). — Cf. : « Falsedatz e desmesura — an batalha empreza — ab vertat et ab dreytura, — e vens la falseza, — e deslialtatz si jura — contra lialeza », etc. (Peire Cardinal, R. IV, 338). « Tan es viratz — lo mons en desmesura, — que falsetatz — es en luec de drechura — e cobeitatz — creys ades e melhura, — e malvestatz — es en luec de valor », etc. (Peire Cardinal, R. IV, 350). Cf. Gautier de Dargies, n° 1565 (Din., III, 191).

2. Il y a même une pièce (170) où ce motif est développé et qui offre assez d'analogie avec un motet d'Adan de la Hale pour qu'on soit tenté d'y voir une imitation directe :

> Moyro d'amores que mi deu meu amigo
> quando vej'esta cinta que por seu amor cinjo...

Cf.

> Mais coment serai sans ti, Dieus?
> Chainturele, mar vos vi!
> Au deschaindre m'ochiés...
> (De Coussem, 258; — Raynaud, *Mot.*, I, 240.)

cf. Raynouard, *Choix*, III, 300, 324; *Lex. rom.*, I, xxx; Dinaux, III, 368; — *Arch.*, XLII, 244 et 315; — *Cligès*, édition Fœrster, v. 1161.)

Ces amants sont poètes : ils font des *cantars d'amigo*[1] (348, 779, 819, 830, 867, 409); leurs amantes chantent leurs chansons, et se réjouissent de penser que, grâce à eux, leur nom retentira dans les cours (597) :

O meu amigo novas sabe já
d'aquestas cortes que s'ora faram;
ricas e nobres dizem que seram;
e meu amigo bem sey que fará :
hum cantar em que dirá de mi bem
ou fará, ou já o feyto tem.
... En aquestas cortes que faz el-rey
loará mi e meu parecer.....

Ces poètes ne sont autres que ceux dont nous avons les œuvres, et qui, par une amusante fatuité, se donnent eux-mêmes comme les amants des femmes qu'ils mettent en scène, et enchâssent leur nom dans leurs propres vers (243, 348, 726-732). Mais ils n'avaient pas inventé cette plaisanterie : dans les poésies de Nithart, les jeunes villageoises ne s'entretiennent que des mérites et des charmes de Nithart, et Guiraut Riquier fait chanter par ses bergères les vers du fameux Guiraut Riquier,

Ils se font donc connaître eux-mêmes comme des poètes de cour : leur vocabulaire seul aurait suffi à nous éclairer. Diez (*op. cit.*, pp. 30 sq.) l'a déjà étudié, et a montré qu'il abondait en locutions provençales; il aurait pu citer quelques termes plus décisifs en ce qu'ils contiennent, pour ainsi dire, toute une doctrine : ainsi le mot *servir* est devenu absolument synonyme d'aimer (359; c'est une femme qui dit d'elle-même qu'elle *sert*); la *mesure* est

1. Nouvelle preuve que les *cantars d'amigo* ne sont pas réellement composés par des femmes. La Poétique déjà citée donne en effet les règles du genre. (V. *Misc. Caix*, 418.)

considérée comme la plus précieuse des qualités (177, 512)[1].

Il y a même un grand nombre d'imitations très directes, dont nous voulons au moins signaler quelques-unes[2].

Le roi Denis (92) s'indigne contre ceux qui ont prétendu qu'il *trouvait* simplement par amour de l'art, « pour le plaisir ». Il proteste que c'est l'amour seul qui le fait chanter. Gace Brulé et Gautier de Dargies l'avaient fait avant lui : celui-ci nous dit qu'on lui demande quelquefois si c'est vraiment l'amour qui lui inspire ses vers : il répond que jusqu'alors Dieu lui a fait cette grâce qu'il n'a jamais chanté sans l'inspiration de l'amour (nº 419, *Arch.*, XLIII, 247, et nº 264, *ibid.*, XLII, 383). On sait que B. de Ventadour pensait aussi qu'il faut être amoureux pour être un bon poète[3].

Le même Denis s'indigne contre ceux qui ne savent chanter « qu'au temps des fleurs » (127). Mais Gace Brulé avait déjà raillé ces « faus amoureus d'esté » (nº 413, *Arch.*, XLII, 365) qui « ne chantent fors en pascour » et « lors se plaignent sans dolour » (nº 549, Fath, p. 86). C'est du reste un lieu commun souvent développé par lui que ce n'est pas le retour du printemps qui l'inspire, comme tant d'autres, et qu'il se sent poète même en plein hiver.

Joham de Guilhade (36) dit que sa douleur est telle que beaucoup à sa place voudraient mourir; quant à lui, il consent à souffrir et à attendre; Payo Gomez Charinho (393) pense de même, et il donne ses raisons : c'est que,

1. Nous pourrions ajouter quelques formules toutes faites, quelques métaphores courtoises, quelques mots purement français, comme *pse à quen pesar* (187), (*cui qu'en poist*, *que que nus die*), *guarir* et non *curar* (253, 255), *ouorecer* formé sur *cuer* et non sur *coraçon*, etc.

2. Pour cette partie, nous croyons pouvoir emprunter nos citations aussi bien aux *cantigas de maestria* qu'aux *cantigas d'amigo*, puisque nous avons montré que les unes comme les autres émanaient de poètes courtois.

3. V. par ex. : « Non es meravelha s'ieu chan (R. III, 44) ; Chantars no pot gaire valer (R. III, 56) ; Ab joi mou lo vers el comens » R. III, 42).

s'il était mort, il ne pourrait plus servir sa dame. N'avaient-ils pas tous deux présente à l'esprit cette strophe de Thibaut de Champagne :

> Chascuns dist qu'il muert d'amors,
> mais je n'en quier ja morir;
> miex aim sofrir ma dolors,
> vivre et atendre et languir.
>
> (Nº 808, Tarbé, p. 23.)

ou celle-ci d'Aubouin de Sézanne :

> J'oi chascun dire et conteir
> kil veut bien k'amors l'ocie;
> nel voudroie nes penser[1],
> ke morir ne veul je mie,
> ains aim muels, coi ke nuls die,
> vivre et bien ameir
> et servir ma douce amie.
>
> (468, Wack., p. 22.)[2]

Joham Ayras (535) regrette que celle qu'il aime soit enfermée; mais, dit-il, s'il ne peut aller la trouver, il lui enverra du moins son cœur. Cette métaphore était banale en France et en Provence : on la trouve chez Gace (1579, Wack., 26), Blondel (1227, Tarbé, 49), Coucy (700, Fath, 48), Espinau (1988, inédit), le vicomte de S. Antonin (*Parn. occ.*, 201), etc., etc.

Une femme, dans les œuvres de Joham Mendes (451), raconte qu'elle a vu son ami en songe et dit la joie qu'elle en éprouvait : mais quelle n'a pas été sa douleur en voyant que ce n'était qu'un songe! C'est aussi un lieu commun qui revient plusieurs fois chez nos poètes[3].

1. Ce vers est cité d'après Pb⁴ 178; B² porte : *maix ceu ne dirai pais je pais*.
2. Les deux trouvères n'imitaient-ils pas eux-mêmes G. Magret :

> Mas per so qu'ieus puesca servir
> non vuelh enquer, sius platz, morir.
>
> (Rom., III, 419.)

3. V. par ex. : Méon, IV, 342, *De Pyramus et de Thisbé*. (Cf. *Hist. Litt.*, XXIII, 603.)

Une autre (Joham de Guilhade, 345) trouve que, pour une fille qui se sent belle et aimée, ce monde vaut bien le paradis ; une comparaison de ce genre avait été faite par Thibaut (n° 1727, Tarbé, p. 18).

Quelques vers de Fernam Rodriguez de Calheyros (227) :

> Perdud'ey, madre, cuyd'eu, meu amigo ;
> matar m'el viu sol nom quis falar migo,
> *e mha soberva m' ho tolheu*
> que fiz o que m'el defendeu.

ne sont-ils pas très voisins de ce refrain de Richart de Fournival (498, inéd., et *Mot.*, II, 48) :

> laise, con mar fui ains de meire née,
> *par mon orguel ai mon amin perdu ?*

Enfin cette chanson de danse (462) :

> Baylemos nos ja todas, todas ay amigas,
> sô aquestas avelaneyras floridas,
> e quem for velida como nos velidas,
> se amigo amar,
> sô aquestas avelaneyras floridas
> verrá baylar !

n'est-elle pas jetée absolument dans le même moule que l'étaient les chansons françaises dont il nous reste les fragments suivants :

> Tuit cil qui sunt enamourat
> vignent dançar, li autre non.
>
> (*Mot.*, I, 151.)

> N'en nostre compaignie ne soit nus
> s'il n'est amans.
>
> (*Ren. le Nov.*, 6904.)

Mais, s'il est constaté que tous les textes lyriques portugais ont subi l'influence de la poésie courtoise, ne

peut-on admettre que cette influence a été toute superficielle, et que les sujets traités du moins ont été empruntés à une poésie populaire et originale?

A la vérité, il est difficile de prouver qu'il n'en est pas ainsi, — aussi bien que de prouver qu'il en est ainsi. C'est là une hypothèse qui peut être soutenue, mais qui pourtant ne nous paraît pas très solide, pour les deux raisons que voici.

Bien que les thèmes les plus habituels soient très simples, il nous semble pourtant qu'ils n'ont pas été aussi directement inspirés par le spectacle de la vie que ceux que nous trouvons en France, qu'il y a entre la réalité et la poésie un écart assez considérable, en un mot, qu'ils paraissent plutôt être l'écho d'une poésie populaire que cette poésie populaire elle-même. Certains traits, il est vrai, sont réels et caractéristiques : ainsi, les amants partent pour la guerre, et pour une guerre très déterminée, celle contre les Maures; mais, d'autre part, dans quelle atmosphère indécise se meuvent ces amours! L'amante regrette de ne pas *voir* son ami, de ne pouvoir lui *parler :* il ne s'agit jamais que d'un amour assez vague, et on pourrait soutenir avec également de vraisemblance qu'il est platonique et qu'il ne l'est pas. En France, au contraire, l'amante demande à épouser celui qu'elle aime; elle se plaint que ses parents ne songent pas à la marier; elle discute les motifs qu'ils invoquent, sa propre jeunesse, ou la pauvreté de son amant, par exemple; elle proteste contre les économies qu'ils veulent faire en la mettant au couvent : elle parle haut, et on sait exactement de quoi elle parle. Les amantes portugaises, quand elles sont abandonnées, se lamentent sur l'inconstance des hommes et jurent de se venger; mais les idées et les situations sont toujours très générales. En France, la fille abandonnée est plus explicite, et nous comprenons mieux son ressentiment : elle a cédé trop tôt, elle est enceinte, et son amant

la quitte pour épouser une dot plus brillante que la sienne.

Ce sont là, nous dira-t-on, des raisons bien métaphysiques : il est vrai, et nous en invoquerions volontiers de plus positives. Les plus décisives, à notre avis, pourraient être tirées des formes propres à la poésie populaire actuelle du Portugal, qui ne doit pas être sensiblement différente de ce qu'elle était au moyen âge. Mais nous avons déjà dit pourquoi nous hésitions à recourir à ce genre d'arguments : la lyrique populaire des différents pays de l'Europe a été trop peu étudiée, ses éléments sont trop imparfaitement analysés, nous la connaissons nous-même trop médiocrement, c'est un terrain trop vaste et trop mouvant enfin pour que nous osions souvent y chercher un point d'appui. Cependant nous croyons que l'étude de la poésie populaire actuelle du Portugal nous donnerait raison[1].

S'il s'agit de la forme qui, dans le sujet traité ici, est peut-être plus importante que le fond, cette poésie connaît à peine celle qui est si fréquente dans le chansonnier du Vatican et la poésie populaire française, et que nous considérons comme caractéristique de l'ancienne lyrique romane : nous voulons dire celle de la chanson lyrico-dramatique, où, l'auteur disparaissant derrière son personnage, c'est celui-ci qui exprime directement ses sentiments. En Portugal comme en Espagne, il est très rare de trouver une forme intermédiaire entre la narration romanesque ou héroïque des *romances* et la pure effusion lyrique des *coplas*.

On pourrait, il est vrai, nous opposer certaines pièces, à demi lyriques, à demi dramatiques, où un jeune homme et une jeune fille, réunis ordinairement au bord d'une

1. Nous avons consulté les recueils d'Almeida-Garrett (Lisbonne, 1865, 3 v.) et de M. Braga (*Cancioneiro et romanceiro geral*, 5 vol., Porto et Coïmbre, 1867-69). V. le compte rendu très approfondi qu'a donné de ce dernier ouvrage M. Morel-Fatio (*Romania*, II, 124). Nous y avons ajouté l'article de Milà y Fontanals sur la poésie populaire galicienne (*Rom.*, VI, 47-75).

fontaine, échangent ensemble un nombre plus ou moins considérable de couplets. M. Braga a cité de ce genre deux exemples portugais (Coïmbre et Penafiel, *Canc.*, III, 139-145) et huit empruntés aux îles Açores (*ibid.*, IV, 119-135); le sujet de ces pièces est toujours le même : le jeune homme y fait la cour à la jeune fille, ordinairement avec peu de succès, et va même quelquefois jusqu'à lui proposer le mariage. Si la scène est placée auprès d'une fontaine, c'est peut-être par une influence du genre que nous avons étudié plus haut, mais là se borne la ressemblance. Ce genre, on s'en souvient, peignait des rendez-vous amoureux et leurs conséquences, tandis que nous avons ici de véritables débats essentiellement satiriques et plaisants : ce caractère n'apparaît pas très nettement dans les pièces publiées par M. Braga, qui émanent certainement de demi-lettrés[1], mais il éclate dans les fragments beaucoup plus frustes et vraiment populaires imprimés par Milà (*Rom.*, VI, 74); du reste, les explications données sur ce genre par celui-ci ne laissent aucun doute sur ce point : c'est surtout, nous dit-il, dans les noces de villages qu'ont lieu ces sortes de dialogues; « la coutume veut qu'un gâteau de maïs, appelé *regueifa*, y soit donné en prix à celui qui chante les *coplas* les meilleures et les plus nombreuses, dont il improvise les unes et dont il trouve les autres dans la tradition... Ces *coplas* forment toujours un dialogue ou tournoi poétique où les adversaires sont

1. Leur style est d'une afféterie pénible et pédantesque : les amants ne parlent pas seulement de se jeter aux pieds de leurs belles (III, 144) ; ils peignent le lever et le coucher du soleil dans les termes suivants :

Nasce a Aurora em mar de zimbro
no mundo deita seus raios.
(IV, 119.)

O tempo ja se apressa
em dar luz a outra gente,
(IV, 126.)

Ils disent qu'ils ont été à l'école de Cupidon (IV, 135) : on voit à leur langage que ce n'est pas la seule qu'ils aient fréquentée.

un jeune homme et une jeune fille » (*ibid.*, 54). On voit qu'il s'agit ici de défis, de luttes à l'improvisation, que c'est exactement la coutume des « dayemans », sur laquelle M. de Puymaigre a fourni de si curieux renseignements et qui, très répandue autrefois, existe encore dans certaines de nos provinces. C'est le germe d'un genre dont nous avons déjà parlé, le *contrasto*, ce n'est pas vraiment la chanson dramatique. Du reste, il est à remarquer que si ce genre existait déjà en Galice au XIIIe siècle, il n'a rien fourni aux poètes courtois; car si on trouve chez eux quelques dialogues amoureux, ils ne nous ont pas laissé de *contrasti*.

En France, la variété la plus fréquente de la chanson dramatique est, nous l'avons vu, la chanson de femme. On pourrait croire, d'après M. Braga, qu'elle a existé aussi en Portugal : il cite un passage du P. Sarmiento (1741) où il est dit qu'en Galice, à l'inverse de ce qui se passe en Espagne et en Portugal, ce sont surtout les femmes qui composent des chansons « où il n'y a aucun art » (*Riv. di filol. rom.*, II, 142). D'abord ce n'étaient point les femmes toutes seules, et le même auteur nous assure qu'en Galice, il n'est point de berger qui ne soit un peu poète (V. un passage plus explicite cité par Milà, *Rom.*, VI, 48). Ensuite, il s'agit ici de ces *coplas*, — forme essentielle et typique de la poésie populaire dans la Péninsule, — que l'on compose en toutes circonstances pour faire parade de son esprit ou égayer la société, et dont chaque jour voit naître des centaines[1]. Il n'y a donc là rien qui rappelle le genre qui nous intéresse surtout[2].

Quant aux sujets traités, il en est un ou deux qui sont

1. V. le très volumineux recueil de M. Rodriguez Marin, Séville, 5 vol. in-12.

2. Puisque nous parlons de la forme, notons dès maintenant qu'il y a dans la poésie populaire galicienne un procédé de versification (répétition de vers avec changement des rimes) qui paraît bien lui avoir été emprunté par les poètes du XIIIe siècle. V. plus loin, 3e partie, ch. III.

communs à la poésie courtoise du moyen âge et à la poésie populaire moderne ; celle-ci nous fournit quelques couplets, très peu nombreux, il est vrai, qui sont des invitations, des exhortations à la danse, et qui accompagnent surtout celle que l'on appelle *rua*, *ruada* ou *fuliada* (*loc. cit.*, 49 et 74, note)[1] :

O pandeiro toca ben,
As ferrinas fanlle o son ;
Vivan os qu'amores ten.

Vivan as mozas gallegas,
Vivan as bonitas mozas ;
Y os galans d'a nosa terra.

Mocinas, á bailar todas !
Mocinos, arriba, arriba !
Ti tamen, meu Furabolos.

Non t'asañes, non, rapaz,
Qu'as nenas son para ver,
Os galans para mirar.

(*Loc. cit.*, 64.)[2]

Mais ce sont toujours des couplets isolés (quatrains ou tercets) offrant un sens incomplet ou à peine déterminé, qui n'ont pu seuls servir de modèles aux chansons de danse du chansonnier du Vatican.

Nous trouvons enfin dans la poésie moderne quelques couplets de pèlerinages, où on invoque saint Antoine et

1. « Este baile.. suele danzarse en una plaza o era : un hombre canta y toca el pandero, mientras los demás hombres y las mujeres cantan y bailan terminando con un sonido agudo y prolongado, llamado *atruxo.* » (Milà, *Rom.*, VI, 49.)

2. Milà cite encore (*loc. cit.*, 49, n. 3) :

Hoxe e gran festa, meñinas
Hoxe e dia de ruar...
Vamonos xa pra aldea
Pois aqui n'é bon ruar...

Mais nous ne savons ce que c'est que *El Nacimiento del Hospital de Santiago*, d'où il tire ces vers.

saint Jean, en les priant de procurer des maris aux jeunes filles[1] :

Oh moças, andem ligeiras :
Vao pedir a santo Antonio
Que as ponha todas em linha
No livro do matrimonio.

(Braga, *Canc.*, II, 158; cf. II, 160 sq.)

C'est dans des couplets analogues peut-être que les poètes du XIII[e] siècle auront puisé l'idée de ces pièces où ils nous peignent les rendez-vous donnés aux pèlerinages, les espérances qu'ils font naître, le dépit que conçoivent les amoureuses quand le saint a frustré leur attente. Il y a bien ici la marque d'une coutume toute locale[2].

Ces quelques formes sont les seules, à notre connaissance, qu'on trouve à la fois dans le chansonnier du Vatican et dans la poésie populaire moderne : aujourd'hui, on ne les rencontre guère que dans la Galice ou les contrées environnantes[3]. Comme le fond de la population galicienne est celtique, on pourrait admettre qu'il y a là un antique héritage de la race celtique : c'est une hypothèse que nous ne nous chargeons ni d'attaquer ni de défendre. Mais ce qui nous paraît certain, c'est que cette poésie galicienne est trop pauvre, trop sèche, pour avoir

1. Dans les croyances populaires de l'Espagne aussi bien que du Portugal, c'est une des fonctions de saint Antoine que d'aider les jeunes filles à se marier (Braga, *Canc.*, IV, 395). Il n'y a guère de pays où quelque saint ne soit chargé de ce soin. Remarquons qu'ici encore ce ne sont pas ordinairement les jeunes filles elles-mêmes qui sont mises en scène.

2. Ces sortes de pièces avaient encore beaucoup de vogue au XVIII[e] siècle; c'étaient probablement des couplets de ce genre qu'on chantait en allant aux pèlerinages, s'il faut en croire le P. Sarmiento (cité par Braga, *Riv. di fil. rom.*, II, 142) : « Siempre van en tropa hombres y mugeres; estas cantando coplas al asunto y tocando un pandero; uno de los hombres tañendo flauta; y otro o otros danzando continuamente delante hasta cansarse. »

3. Presque tous les sanctuaires nommés dans les anciennes chansons de pèlerinage appartiennent à cette région. V. plus haut, p. 163.

pu servir de modèle aux œuvres si variées et si vivantes des poètes de la cour du roi Denis : ceux-ci ont pu retrouver avec plaisir dans la poésie populaire de leur pays certains thèmes qu'ils avaient pris à la France; ils lui ont fait quelques emprunts de détail, mais ce n'est pas elle, à notre avis, qui a été la source première et unique de leur inspiration.

Il y a loin de là, on le voit, aux théories de MM. Monaci et Braga : examinons donc si celles-ci reposent sur des arguments solides et assez concluants pour que nous leur donnions le pas sur ceux que nous avons fait valoir.

III

A la vérité, on en invoque très peu, et il semble que ce soit sur des raisons de sentiment que se fondent surtout les partisans de l'origine populaire. « Les pièces en question ont l'allure, le tour populaire : donc elles émanent du peuple. » Mais les imitations n'ont-elles pas toujours l'allure, le tour de ce qu'elles imitent? En réalité, il faut d'autres arguments que celui-là.

M. Braga, qui édifie sur cette théorie tant de hautes considérations, devait essayer d'en trouver. Voici ceux qu'il apporte.

Il y a d'abord la structure de ces pièces, qui est très simple. — Mais nous demandons la permission de ne pas traiter ici cette question : nous verrons plus loin que la ballette n'est pas une forme primitive, et qu'il y a, dans la chanson à répétitions elle-même, un trait qui ne nous paraît pas avoir été connu de la poésie populaire.

M. Braga nous oppose ensuite deux pièces qui auraient été, s'il faut en croire les rubriques qui les accompagnent,

composées sur le modèle de chansons populaires. Voici les textes :

Eu convidey hũ prelado
a jantar, se ben me venha;
diss'el en estes meus narizes
de color de berengenha:
vos avedel os olhos verdes
et matar m'iades con eles[1].

Esta cantiga foy seguida por huã baylada, que diz :

« Vos avedel os olhos verdes,
matar m'edes com eles. »

e foy fecta a huũ bispo de Viseu, natural d'Aragon, que era tan tardo en comer., etc.

(Nº 1062, Joham de Gaya.)

Diz hua cantiga de vilaão :

« O pee d'huã torre
baila corp'e giolo;
vedes o cós, ay cavaleyro. »

Vosso pay na rua
ant'a porta sua,
vedel o cós, ay cavaleyro, etc...

Esta cantiga seguiu Joham de Gaya por aquella de cima, de vilaaõs, que diz a refrem : « vedel o cós, ay cavaleyro », et feze-a a hũ vilaão que foy alfayate do bispo don Domingos Jardo, etc. »...

(Nº 1043, Joham de Gaya.)

De ces textes, il ressort que les deux pièces de Joham de Gaya ont été composées sur le rythme, l'une d'une « baylada », l'autre d'une « cantiga de vilaão ». Mais qui nous dit que ces deux genres étaient populaires? Nous avons quelques raisons d'en douter : le mot *baylada* paraît bien n'être autre chose que le provençal *balada* ou le français *ballette*; le refrain même de cette *baylada* qui

1. Nous ne citons que le premier couplet : les autres se terminent par le même refrain.

n'a, ni dans la pensée, ni dans l'expression, rien de populaire, nous paraît imité, et presque traduit de refrains français tels que les suivants :

Bien croi que je *morrai*
quant *si vair oil traï m'ont.*

(*Mot.*, I, 75, 98; II, 11, 31.)

Jamais ne serai saous
de warder *les vairs ieus dous*
qui m'ont ocis.

(*Ibid.*, II, 117.)[1]

Li oil ma dame et li mien m'ont traï.

(Scheler, II, 89.)

En regardant m'ont *si vair oil*
doné les maus dont je me dueil.

(Chat. de Saint-Gilles.)

Dame, or sui traïs par l'ocoison
de vos iex qui sont privé larron.

(Adan de la Hale; De Couss., p. 219.)

Reste la « chanson de vilain ». Mais il est à remarquer qu'une chanson populaire n'est jamais qualifiée ainsi que par des lettrés : le peuple ne s'avise pas qu'il est peuple; ceux qui appellent « chansons de vilain » certaines chansons ne sont pas des vilains. Ce terme n'est pas plus probant que celui de *pastourelle* ou de *villanelle;* de même que ces deux genres furent cultivés en France par des lettrés, la « chanson de vilain », comme la « chanson d'ami » était en Portugal un genre défini où s'exerçaient

1. Nous avions été tenté d'abord de voir dans *olhos verdes* une traduction maladroite de *vair oil* : ce contresens eût prouvé invinciblement la traduction. Mais nous avons trouvé cette expression dans toute la poésie populaire moderne du Portugal (*Menina dos olhos verdes*, *Canc.*, IV, 124). Mais là même ne vient-elle pas de la locution *vair oil*, si usitée en ancien français? On comprend qu'on ait qualifié des yeux de *chatoyants ;* on n'a jamais dû au contraire avoir l'idée de parler à une femme, en manière de compliment, de ses yeux *verts.*

les poètes de profession et dont la Poétique du ms. Colocci donne les règles : « Outrossy outras canticas fazem os trobadores a *que chaman de vilaâos.* » (*Misc. Caix*, *loc. cit.*) On ne peut même pas affirmer que ces poètes qui faisaient des *chansons de vilain* les aient faites semblables à celles que chantaient les vilains : le contraire paraîtra plus probable, si on pense à la différence qu'il y a entre nos *pastourelles* — qui sont des manières de chansons de vilains — et nos chansons vraiment populaires.

M. Braga invoque un dernier argument : il y a, dit-il, dans les œuvres de Gil Vicente, des pièces vraiment, authentiquement populaires, et elles ressemblent fort, tant par la forme que par le sujet, à celles du ms. du Vatican (*Introd.*, p. LXIV sq.; *Canc.*, I, 20-30). En effet, Gil Vicente a intercalé dans ses comédies de petites pièces, placées quelquefois dans la bouche des paysans. Mais nous ne sommes pas absolument persuadé de leur caractère populaire : la pastorale, très ancienne — mais non populaire — en Portugal et en Espagne habitua de bonne heure les lettrés à mettre en scène des villageois, mais il n'y a aucune raison de croire que ces faux villageois chantent des chansons vraiment populaires : ces chansons ne sont pas plus populaires que les couplets mis dans la bouche des bergers par nos auteurs de Mystères au XVe siècle[1]; en Italie aussi, les paysans ont été de bonne heure au théâtre des personnages de pure convention : et Gil Vicente ne connaissait pas moins bien la littérature italienne que la littérature française. Ces pièces, il est vrai, portent des noms qui, au premier abord, peuvent paraître significatifs, comme *vilancete*, *bailho de terreiro*, etc., mais nous renvoyons à ce que nous venons de dire au sujet de ces sortes de termes. Le vocabulaire technique de Gil

1. V. *Mystère de la Passion* (Edition G. Paris et G. Raynaud), p. 59; *Mystère du Vieil Testament* (*Soc. Anc. T.*), II, 31, 186, etc.

Vicente, aussi bien que l'allure de ces petites pièces, nous semble, au contraire, trahir une imitation étrangère : le mot *enselada* (*Obras de Gil Vicente, correctas et emendadas por* J.-V. Barreto Feio et J.-G. Monteiro. Hambourg, 1834, 3 vol. in-8°; tome I, pp. 75 et 92) n'est ni espagnol ni portugais, et il traduit peut-être le français *fatrasie*. Le mot *chacota* (I, 42; II, 419, 445) ne l'est pas davantage, et il désigne probablement une danse italienne; *bailado de terreiro* (I, 61; II, 444; III, 146) ne signifie pas autre chose que « chanson de danse »[1]. Quant au mot *vilancete*, qui correspond à l'espagnol *villancico*, il ne nous paraît pas plus décisif que celui de *cantiga de vilaão*[2]. Du reste, Gil Vicente signale plusieurs pièces dont il avait composé lui-même les paroles et la musique, « feita et consoâda pelo autor » (I, 61; II, 339). Il est même peu probable qu'il les ait toutes composées sur des rythmes populaires. Sans doute, il y en a qui ont exactement l'allure et traitent le même sujet que les pièces à répétitions du XIII[e] siècle[3]; mais il y en a beaucoup d'autres qui, par le sujet et le rythme, sont assez modernes : toutes les pièces intitulées *vilancetes* sont calquées sur le *virelai* ou *chanson baladée*, forme très savante, très compliquée, due à une modification de la ballette, et qui n'apparaît pas, ni en France, ni en Italie, avant le XIV[e] siècle (V. 3[e] partie, ch. III.) Il est impor-

1. Une de ces chansons est même chantée, non par des paysans, mais par des baladins (*foliões*) : II, 445.

2. Ce mot a pris aujourd'hui le sens de *Noël* (Braga, *Canc.*, I, 45), qui lui vient probablement de l'habitude qu'on avait de montrer des bergers chantant des chansons de ce genre dans les *autos* sur la naissance de J.-C.

3. I, 83 : Une jeune fille cueille des citrons sur le bord d'un fleuve pour les donner à son ami.

I, 183 : Cantique sur la naisance de J.-C.

II, 409 : Refrains faisant allusion à des thèmes anciens.

II, 443 : Chanson d'une jeune fille à qui son ami a envoyé un présent.

II, 445 : Une jeune fille raconte à sa mère qu'elle aime un écuyer. — Cf. Vatican, n° 233.

II, 452 : Chanson de pèlerinage.

II, 481 : Une jeune fille raconte à sa mère qu'elle vient de cueillir des roses. — Cf. III, 71.

III, 271 : Dialogue entre une mère et sa fille sur un sujet analogue.

tant de noter ce fait, car il nous prouve que Gil Vicente n'empruntait pas ses formes lyriques à nos œuvres dramatiques qui ne connaissent pas celle-là[1] : c'est à notre littérature lyrique, particulièrement à Eustache Deschamps, à Froissart et à leurs imitateurs qu'il les doit probablement.

S'il connaissait si bien notre lyrique savante, il n'est pas étonnant qu'il ait connu également notre lyrique populaire qui, à cette époque même, avait tant de succès en dehors de nos frontières; il fait chanter à ses personnages des chansons françaises : « vão cantando huma cantiga franceza que diz :

Ay de la noble
Villa de Paris, etc. (I, 92.)

... Cantão... hũa enselada que veio de França. (I, 75.)

Il cite ailleurs le premier vers de quelques chansons :

1. On trouve dans les *Miracles de Notre-Dame*, le *Mystère de la Passion*, le *Mystère du Vieil Testament*, des ballades, des chants royaux et surtout des rondets; mais le virelai ne s'y rencontre pas. Voici encore une forme très savante que Gil Vicente ne trouvait pas dans la poésie populaire du Portugal (I, 358 sq.) :

Serranas, nao hajais guerra,
Que eu sam a flor desta serra.
Pera ser flor d'esta serra
Serranas, nao hajais guerra.
E vos escusae a guerra
Qu'eu sam a flor desta serra.
E me fez flor desta serra.
Serranas, nao hajais guerra,
Qu'eu sam a flor desta serra.
Serranas nao hajais guerra.

Ce sont les deux vers du refrain qui reviennent alternativement à la fin de chacun des couplets, qui ne se composent ainsi que d'un vers. Le dernier couplet est formé des deux vers du refrain transposés. Cette disposition rappelle absolument celle de la pièce célèbre de Passerat : *J'ai perdu ma tourterelle.* La seule différence est que Passerat a intercalé un vers entre les deux qui forment le refrain. Ce n'est là du reste qu'une modification du rondet.

or, il y en a deux qui sont plus ou moins inspirées par la poésie française (II, 27) :

Em Paris estava don'Alda (*édition* « Donalda »)[1].
... Llevantéme un dia — lunes de mañana[2].

Il ne s'est pas non plus borné à traiter les thèmes que nous avons trouvés à la cour du roi Denis, il y en a qui sont certainement peu anciens et étrangers; ainsi, il met en scène l'espionne, sans doute quelque vieille qui vient troubler la joie des amoureux (V. p. 152)[3], la jeune fille en butte aux instances d'un vieillard[4], la femme mal mariée qui se plaint de son mari[5], et celle qui se moque effrontément de lui[6]; la vieille qui veut avoir un jeune époux[7], etc.

Enfin, les situations habituelles à la pastourelle, particu-

1. C'est une romance espagnole du cycle carolingien (Ochoa, p. 56).

2. On sait combien est fréquent, dans les chansons populaires françaises, le début traditionnel : « Je me levai un matin » (V. Weckerlin, p. 526, et Bartsch, *Rom.*, passim, et I, 34). Il y a au même endroit une autre chanson qui commence par *Muliana, Muliana ;* ne faut-il pas en rapprocher les vers énigmatiques de Marcabrun (B. *Chrest.*, 53, 11) : « bada, fol, bada, — e la muza meliana », qui font peut-être allusion à une chanson populaire ?

3. « Volvido nos han — Por una vecina mala. — Meu amor tolheu me a falla » (III, 76).

4. II, 56 :

Bien quiere el viejo,
Ay madre mia,
Bien quiere el viejo
A la niña.

5. II, 333 : Un nègre chante « Na lingua de sua terra », c'est-à-dire dans un portugais barbare, une chanson de mal mariée où il semble qu'il soit resté quelques formes françaises : *maruvada*, *nojada*, *puruque*.

6. III, 159 : « Bem sabedes vos, marido... Sempre fostes percebido — Pera cervo. » Et plusieurs variations sur ce thème.

7. II, 462 ; elle chante :

Assi andando, amor andando,
Assi andando m'ora irai.

Cf. : « Ainsi va qui amours meine », etc. (*Lai d'Aristote*, v. 457, dans Méon, III, 111).

lièrement en France, sont fréquentes chez lui[1] (II, 432. 459, 475 ; III, 214-218)[2].

IV.

En résumé, il nous paraît, non pas certain, mais probable que la plupart des thèmes populaires que nous offre le chansonnier du Vatican ont passé de France en Portugal, et que la poésie portugaise n'a fait qu'en modifier quelques détails. Sur la façon dont ils ont été traités, on peut être plus affirmatif et dire que l'imitation française y est évidente.

Mais la dernière impression que laisse cette poésie n'est pas nette : en effet, on y trouve à côté de genres assez modernes, tels que la pastourelle — et des formes les plus raffinées et les plus récentes de la pastourelle, — des traits plus archaïques qu'en aucun autre pays roman : ses personnages sont empruntés, non à la société chevaleresque,

1. Il connaît aussi un genre qui est loin d'être populaire en France, celui des pièces à contrastes souvent absurdes :

II, 503 :
Quando fallo, estou calado,
Quando estou, entonces ando,
Quando ando, estou quedado, etc.

Cf. Gasté, *Chans. norm.*, p. 108 : « J'ai triste plaisir et douloureuse joie », et toute une série de pièces dont la plus célèbre est celle de Villon : « Je meurs de soif auprès de la fontaine. »

2.
A serra he alta, bria e nevosa
Vi venir serrana, gentil, graciosa;
Cheguei me per ella com gran cortezia,
Disse lhe : « Semhora querees companhia ? »
Disse me : « Escudeiro, segui vossa via ! »

M. Braga (*Riv. di fil. rom.*, II, 137) a déjà rapproché de ces vers le passage suivant de Guido Cavalcanti :

E domandai se avesse compagnia,
Ed ella mi respose dolcemente
Che sola sola per lo bosco gia. (Nann., I, 273.)

Mais il en tire l'étrange conclusion que ce genre était traditionnel en Portugal.

comme en Allemagne, mais au peuple; l'amour y est, sinon naïf (car une pointe de raffinement trahit l'invention du poète), au moins pur de théories courtoises. Sauf le thème du rendez-vous à un lieu de pèlerinage, qui paraît purement portugais, — et encore la poésie française nous le fournit-elle à peine altéré, se bornant à substituer une foire ou une fête patronale à un pèlerinage, — tous ses sujets ont été également connus en France. Le personnage de la jeune fille amoureuse forme le centre de cette poésie, qui est défrayée tout entière par les diverses situations où ce personnage peut être placé : la jeune fille aime sans être aimée, ou elle se réjouit d'avoir trouvé un amant; elle gémit que son amour soit contrarié par la vigilance d'une mère trop prudente, qu'elle cherche à fléchir ou dont elle dédaigne les avis; elle donne rendez-vous à son amant au bal, au bord d'une fontaine, à un sanctuaire fréquenté, où elle s'attarde à « *parler* avec lui », ce qui provoque la colère de sa mère; elle se désole quand il la quitte, qu'il cesse de l'aimer ou qu'il épouse une autre femme. Tels sont, on s'en souvient, les sujets que nous avons retrouvés, très exactement reproduits, dans la poésie française, sauf que celle-ci en connaît quelques-uns plus simples et plus précis encore, et que tous y sont traités avec une netteté de dessin, une intensité de coloris qui nous ont paru tenir à une influence plus directe de la réalité.

Cette juxtaposition de genres, si divers d'aspect, et d'époques certainement différentes, n'est pas facile à expliquer. Faut-il admettre que la poésie française et provençale a passé en Portugal de très bonne heure, au moment où elle était encore purement populaire, et que c'est à une seconde infiltration que seraient dues la pastourelle et les autres formes récentes? Ou bien faut-il penser que notre poésie n'y a été transportée qu'assez tard, peu de temps avant l'époque à laquelle appartiennent les textes conservés, mais que les poètes de cette époque se sont pris d'affection pour certaines formes qui, en France, commen-

çaient à vieillir, et qu'ils ont fait refleurir en les transplantant dans un sol vierge?

La première hypothèse est assez séduisante; il serait naturel de supposer que les compagnons d'Henri de Bourgogne, qui guerroyèrent en Portugal à la fin du XIe siècle, y apportèrent leur poésie : les pièces lyriques françaises de cette époque devaient en effet ressembler beaucoup aux plus simples du manuscrit du Vatican. On sait du reste que cette expédition française en Portugal ne fut pas la seule : sans parler des pèlerins qui visitaient continuellement Saint-Jacques de Compostelle, des chevaliers français vinrent souvent aider le Portugal et l'Espagne dans leur lutte contre les Maures; les mêmes avantages étaient attachés aux expéditions contre les Sarrasins d'Espagne et ceux d'Asie, et une chevauchée au delà des Pyrénées était moins coûteuse et exigeait moins de temps qu'un pèlerinage aux Saints-Lieux. Les troubadours qui essayèrent de soulever les chrétiens de France en faveur de leurs frères d'Espagne ne manquèrent pas de faire ressortir ce point de vue[1], qui séduisait en effet les esprits pratiques. Des troubadours et des trouvères accompagnaient certainement ces expéditions; vers 1140, Marcabrun invitait les barons français à aller se baigner « au lavoir de Portugal » (*Emperaire, per mi mezeis*, R. IV, 130), et il est probable qu'il prêcha d'exemple : en effet, dans une autre pièce, il envoie (un peu obscurément, comme toujours) des souhaits de victoire à « ceux de Castille et de Portugal[2] »; il avait donc dû visiter ces deux pays et y conserver des relations[3]. On pourrait supposer que des formes apportées en Portugal vers cette époque y ont vécu, s'y sont chargées

1. Folquet de Marseille : *Oimais noi conosc razo* (R. IV, 110).

2. En Castella et en Portegal — non trametrai autras salutz — mas Dieus vos sal. » Le manuscrit du Vat. 5232 a une leçon un peu différente, qui autoriserait du reste la même conjecture (V. *Rom.*, VI, 123).

3. Sur ses rapports avec Alphonse VIII de Castille, v. P. Meyer (*Rom.* VI, 123 sq.).

de quelques éléments nouveaux, et ont été reprises plus tard par des poètes de cour sensibles à leur naïve simplicité.

Malgré la vraisemblance de cette hypothèse, nous ne croyons pas qu'on doive s'y arrêter : en effet, il n'y a aucune trace de poésie lyrique en Portugal avant le second tiers du XIIIe siècle. Sans doute, le roi Denis ne fut pas le premier de tous les poètes portugais, comme le dit Lope de Vega (cité par Diez, *op. cit.*, p. 12); mais le premier n'était pas de beaucoup antérieur à lui[1]. Les pièces les plus anciennes de celles que l'on peut dater dans le chansonnier du Vatican ne sont pas antérieures à 1236; dans la plus ancienne de toutes (nº 573), Pero da Ponte fait l'éloge funèbre de la reine Béatrice, femme de Ferdinand III de Castille; en 1238, le même poète chante la prise de Valence enlevée aux Sarrasins par Jacques Ier d'Aragon (578); en 1248, il célèbre Séville conquise par Ferdinand III (572), et en 1252 il déplore la mort de celui-ci et salue l'avènement de son fils Alphonse X. Dès cette époque, il est vrai, il y avait un groupe poétique assez compact à la cour de Portugal, car Pero da Ponte échange des pièces avec un grand nombre d'autres poètes (1149; 1160-1191); cependant ce groupe ne devait pas exister depuis longtemps, car Pero da Ponte était l'imitateur direct de Bernard de Bonaval[2], qui, selon une rubrique du manuscrit (653), aurait été « le premier des troubadours ».

La forme employée le plus habituellement par les

1. M. Braga (*Introd.*, XXVIII sq) voudrait faire remonter beaucoup plus haut certaines pièces; mais ses arguments ne nous paraissent pas solides. Il s'appuie surtout sur la mention du nom de certains troubadours dans les *Nobiliaires*; mais il n'indique pas la date des documents qu'il invoque, ou cette date est peu reculée.

2. Alphonse X (70) reproche à Pero d'imiter, non les Provençaux, mais Bernard de Bonaval. Pour qu'il ait pu y avoir des relations poétiques entre Alphonse X et Pero, il faut que celui-ci ait été assez jeune lors de la mort de Béatrice en 1236. Ces faits suffiraient à prouver que le roi-poète Alphonse de Castille n'e. t pas Alphonse IX de Léon (1187-1230), comme le dit M. Braga (XXXI), mais Alphonse X. — Cf. *Rom.*, XVI, 606.

poètes portugais nous reporte précisément à cette époque : la ballette, issue d'une forme ancienne, n'est pas elle-même très ancienne. Comme c'est surtout dans la France du Nord qu'elle a été cultivée à partir du second tiers du XIIIe siècle, il est naturel de penser que c'est surtout à la France du Nord, où les thèmes anciens avaient en effet plus de vitalité qu'ailleurs, que les poètes portugais ont emprunté leurs pièces d'allure populaire[1]. On sait en effet que le premier roi de Portugal qui eut une cour poétique, Alphonse III (1248-79), alors qu'il était encore enfant, séjourna longtemps en France (au moins de 1238 à 1244) et qu'il y épousa Mathilde, veuve de Philippe Hurepel, fils lui-même de Philippe-Auguste (Braga, *Intr.*, XLI sq.). C'est sans doute lui et ses compagnons qui rapportèrent de France la forme de la ballette, et celle-ci fut adoptée avec d'autant plus d'empressement qu'elle offrait infiniment moins de difficultés que celles de la poésie courtoise.

Il nous semble donc que les traits archaïques que l'on trouve en grand nombre dans la poésie portugaise sont dus non à la persistance d'une poésie très anciennement importée en Portugal, mais à une imitation réfléchie et assez tardive de thèmes qui avaient continué jusque-là à vivre en France.

1. Nous ne parlons, bien entendu, que de celles-là, car les troubadours et les trouvères qui avaient visité la Péninsule avaient dû y porter tous les secrets de la poésie courtoise. Cette forme elle-même de la ballette a subi en un point l'influence de la lyrique provençale : les strophes des ballettes portugaises sont presque toujours en *abba* et non en *abab* ; or la première forme est de beaucoup la plus fréquente dans la poésie provençale, et la seconde dans la poésie française. Mais chez les premiers poètes qui introduisirent ce genre en Portugal, on trouve souvent la forme française en *abab* (567, 568, 571, 572, 1163-1191 *passim*, de Pero da Ponte), et même quelques formes plus archaïquees usitées aussi en France. En voici quelques exemples : Bernard de Bonaval, 665 : aabab; 657, 659, 660, 728, 731-733 : aa B (les majuscules désignent le refrain) ; — Alphonse X, 62 : aab aB; 64 : aabba ; 70 : aab AB ; — 73 : aa B ; — 74 : aaabab; — 17 : aaa B aB ; — 79 : aa B; Pero da Ponte, 417 : aa BB; — 419 : aaab AB ; — 566 : (aabb) aabab ; — 570 : aab AB ; — 575 : aaaabab; — 577 : aaab AB ; — 1161 : aaab AB ; — 1163 : aaab B ; — 1191 : aaaba B; Affonso Eanes de Cotom, 411 : aaab AB ; — 1112 : aaab AB.

TROISIÈME PARTIE

ÉTUDES DE VERSIFICATION

Nous ne nous sommes engagé dans cette longue excursion à travers diverses poésies lyriques étrangères que pour recueillir quelques renseignements sur ce que fut la nôtre à une époque qui ne nous a pas laissé de textes de ce genre écrits en français. Ce serait, semble-t-il, le moment de rassembler les traits épars que nous avons jugé lui avoir appartenu et de reconstituer ainsi, plus ou moins complètement, sa physionomie. Mais, comme on a pu le voir par tout ce qui précède, les sujets sur lesquels elle s'exerçait étaient très simples et ont dû être, à l'origine surtout, traités d'une façon fort rapide : certains moules étaient si étroits que la pensée pouvait à peine s'y développer. La forme, comme il arrive dans toutes les poésies populaires, surtout d'un caractère lyrique, y était donc aussi importante que le fond. C'est cette forme qui nous reste à étudier.

On nous objectera peut-être que ce sujet est mal déterminé et susceptible d'être indéfiniment élargi : peut-on, en effet, distinguer rigoureusement, parmi les différentes formes rythmiques, celles qui se rattachent à la poésie populaire et à la poésie courtoise? Ne sont-ce pas, par exemple, les mêmes sortes de vers qui ont servi à l'une comme à l'autre? Sans doute, aucune des œuvres que nous possédons n'émane directement du peuple, nous l'avons nous-même assez dit : mais celles qui sont étudiées plus haut sont la transformation, plus ou moins lointaine, de genres sortis du peuple. Et quand nous voyons certaines formes rythmiques systématiquement exclues des chansons courtoises, et fréquentes, pour ne pas dire régulières, dans les genres dont nous parlons (et que, pour plus d'exactitude, on pourrait appeler *semi-populaires*), nous pouvons conclure qu'elles sont bien une trace de l'origine populaire de ces genres. Le départ est possible pour les trois éléments essentiels de notre versification, le vers, la strophe et certaines formes fixes. Certains vers, il est vrai, ont été employés indifféremment dans des œuvres lyriques de caractère très divers; mais (nous allons le voir à l'instant même) il en est d'autres qu'on ne trouve guère en dehors des pièces populaires. S'il s'agit de la strophe, la ligne de démarcation est encore plus facile à tracer entre les deux domaines. Enfin, bien que certaines des formes fixes dont nous parlerons aient été adaptées à des genres courtois, elles n'en sont pas moins primitivement toutes populaires, et nous devons tenter de les suivre dans leurs transformations. — Nous n'essayons donc point, ce qui serait une exorbitante prétention, de faire ici l'histoire de notre versification pendant tout le moyen âge, mais seulement celle des formes auxquelles nous reconnaîtrons un caractère populaire,

qui sont, en un mot, antérieures à la lyrique courtoise, et de leurs modifications[1].

1. Ce sujet est, du reste, trop riche et trop vaste encore; aussi ne tenterons-nous pas de l'épuiser. Nous nous bornerons en général à exposer nos opinions personnelles, sans discuter celles de nos nombreux devanciers; faire l'historique de chaque question nous entraînerait beaucoup trop loin. Nous ne pourrons même citer tous les travaux que nous avons utilisés; nous tenons à dire cependant que nous devons beaucoup aux leçons professées par M. P. Meyer au Collège de France, dont nous avons déjà parlé, et aux vues si souvent profondes que M. G. Paris a disséminées dans un grand nombre de dissertations et de comptes rendus, mais qu'il n'a malheureusement jamais exposées dans leur ensemble (V. surtout *Lettre à M. L. Gautier*, dans la *Bibl. de l'Ec. des Ch.*, tom. XXVII (1866), 578-610; *Rom*, I, 293; II, 297; VII, 628; VIII, 147; IX, 177; XIII, 619, etc. [Cf. la table de la *Rom.*. p. 162]; et Préface à la traduction de Tobler, *le Vers français.*) Ajoutons enfin que ce chapitre, dont nous avons été obligé de hâter un peu la rédaction, présente bien des lacunes : les listes d'exemples notamment, qui ne visent jamais à être complètes, auraient pu être facilement allongées par le dépouillement d'un plus grand nombre de textes. Nul n'aperçoit mieux que nous ces lacunes, ainsi que d'autres imperfections de toute sorte, que nous souhaitons de pouvoir faire disparaître un jour en reprenant le sujet d'une façon plus approfondie et plus méthodique.

CHAPITRE PREMIER.

LE VERS.

On trouvera, dans les œuvres lyriques semi-populaires dont nous nous occupons spécialement, des vers de toute dimension, de une à quinze syllabes; nous ne voulons pas les étudier tous ici : l'origine des plus courts trouvera son explication dans nos recherches sur la constitution des strophes (v. plus loin, ch. II); d'autres, tels que ceux de huit, dix, douze syllabes, ne sont nullement propres à la poésie lyrique; nous ne nous occuperons que de quelques formes qui ne se rencontrent pas, à notre connaissance, en dehors de celle-ci, et qui là même ne sont pas communes[1].

Ce qui distingue des autres les vers auxquels nous faisons allusion, ce qui les met, pour ainsi dire, en dehors du courant de notre versification, c'est qu'ils sont soumis au mouvement trochaïque, en d'autres termes, qu'ils font porter les deux accents, qui sont de règle dans presque tous nos vers, sur deux syllabes impaires; de plus, les deux membres ainsi formés sont ordinairement inégaux : ainsi, les vers de neuf, onze, treize, quinze syllabes, seront divisés par l'accent médial en deux membres de 5 et 4, de 7 et 4, de 7 et 6, de 7 et 8 syllabes[2].

1. Elles sont fréquentes dans les refrains et les motets; mais en généra nous n'emprunterons guère d'exemples à ces genres. où la versification est très peu fixe en raison de sa subordination étroite à la musique.

2. Pour abréger, nous noterons cette disposition par le signe de l'addition

Etudions d'abord les vers de onze et de quinze syllabes. Ce sont ceux dont nous possédons les exemples les plus nombreux et les plus anciens, et ils ont entre eux un rapport incontestable, car ils sont souvent associés dans le même morceau : ainsi, trois pièces de Guillaume IX, sur lesquelles nous nous appuierons surtout, présentent la disposition suivante[1] :

Companho, non posc mudar — qu'eu nom esfrei
de novellas qu'ai auzidas — e que vei,
qu'una domna s'es clamada — de sos guardadors a mei.
(B. *Chrest.*, p. 31.)

Dans le vers de onze syllabes, la césure, ou, pour parler plus exactement, la syllabe nécessairement accentuée dans le corps du vers, se présente différemment.

Premier cas. — La syllabe accentuée, qui est toujours la septième, termine le mot; en d'autres termes, le premier hémistiche est masculin (7 m. + 4) :

Companho non posc mudár — qu'eu nom esfrei.

Second cas. — Cette syllabe est suivie d'une atone qui compte dans l'hémistiche suivant (8 f. + 3) :

De novellas qu'ai auzi — das e que vei.

Troisième cas. — Elle est suivie d'une atone non comptée [césure épique] (8 f. + 4) :

Las, porquoi me fait la bél(le) — tel mal sentir?
(Scheler, II, 6.)

(5 + 4). Nous nous conformerons naturellement à l'habitude si commode de désigner les rimes par des lettres; les majuscules désigneront les vers du refrain; le nombre des syllabes de chaque vers sera donné entre parenthèses ou, quand il y aura lieu, indiqué par un chiffre placé à gauche de la lettre désignant la rime; selon l'habitude française, les atones finales n'entreront pas en ligne de compte.

1. *Companho non posc mudar; — Companho farai un vers; — Companho tant ai agut.*

Un peu de statistique est ici nécessaire : nous indiquons, dans les tableaux suivants, la proportion relative de ces différentes sortes de césures dans un certain nombre de pièces françaises et provençales[1] :

				1er cas	2e cas	3e cas
B. *Verz.*	183,3.	Guillaume IX :	*Companho farai un vers*[2]	16 ex.	2 ex.	»
	183,4.	—	*Companho non posc*			1
			mudar	9	5	»
	183,5.	—	*Companho tant ai agut*	9	3	»
	293,24.	Marcabrun :	*En abriu*	15	1	»
	205,1.	Augier et Bertran :	*Bertran vos c'anar*	15	3	»
Raynaud, *Bibl.*	1979.	Anon. :	B. *Rom.*, I, 52	11	»	»
	1362.	R. de Semilli :	— I, 64	16	2	»
	1255.	Moniot de Paris :	— I, 68	11	1	»
	1509.	B. de la Bakerie :	— I, 71	3	»	»
	79.	Anon. :	— II, 35 (rim. int.)	1	5	»
	1653.	—	— II, 44	2	»	»
	961.	—	— II, 52	4	2	»
	1139.	—	— II, 55 (rim. int.)	6	3	»
	292.	—	— II, 61	14	4	»
	»	—	— II, 100[3]	4	»	»
	1854.	—	— III, 51[4]	15	»	»
	»	—	— II, 104.	2	»	»
	»	—	— II, 121 (rim. int).	2	»	»
	973.	Ernoul le Vieux :	— III, 9 (*id.*)	1	7	»
	585.	Jehan Erart :	— III, 16 (*id.*)	5	»	»
	768.	Gontier :	Scheler II, 21	45	3	»
	1233.	Anon. :	Inéd.	10	»	»
	1411.	—	Scheler II, 6	21	3	1
	1421.	G. de Dargies :	Inéd.	9	»	»
	1478.	Anon. :	—	10	»	»
	1665.	Perrin d'Angecort :	Tarbé, *Ch.*, p. 4.	9	1	»
	1775.	Anon. :	Inéd.	17	2	1

On voit que nous pouvons écarter tout de suite le troi-

1. Bartsch, qui a étudié le vers de onze syllabes (*Zeits.*, II, 195 sq.; III, 359-384), et qui lui attribue, sans aucune vraisemblance du reste, une origine celtique (V. *Rom.*, VII, 628; IX, 177-191), cite les pièces suivantes où il se rencontre : *Verzeich*, 42, 3; 389, 3; 410, 5; 457, 41; 229, 2; 210, 21; 335, 44; 98, 1; 234, 8; 434, 14. Nous ne les faisons pas entrer dans notre tableau, parce que les éditions qu'on en possède sont trop incorrectes pour qu'on ose s'y fier : cependant, il semble qu'on ait partout le premier cas. Dans les trois premières de ces pièces, les vers de onze syllabes ont des rimes intérieures, et on peut les considérer comme composées de vers distincts de sept et de quatre syllabes.

2. Les vers 1, 5, 13, 14, doivent être corrigés et rentrent dans le premier cas.

3. Cette pièce et II, 104; II, 121, étant des motets, ne se trouvent pas dans la *Bibliographie* de M. Raynaud.

4. Il y a un certain nombre de rimes intérieures qui pourraient nous engager à admettre deux petits vers alternativement de sept et de quatre syllabes; mais ces rimes sont loin d'être constantes, et souvent elles ont été introduites par un copiste ou un reviseur; plusieurs vers (I, 25) qui riment dans le texte imprimé par Bartsch, ne riment pas dans le texte d'Oxford (V. les variantes). Dans cette pièce (comme dans I, 52 probablement), les vers de onze syllabes alternent avec ceux de treize.

sième cas; il n'apparaît pas dans les pièces provençales, qui sont de beaucoup les plus anciennes; dans les pièces françaises elles-mêmes, il est extrêmement rare, et il s'explique par l'habitude qu'avaient introduite les chansons de geste de négliger l'atone suivant immédiatement la tonique dans l'intérieur du vers[1].

Des deux formes de vers qui nous restent, laquelle est la plus ancienne? A notre avis, c'est la seconde : nous expliquerons pourquoi dans un instant. Remarquons seulement ici qu'il y en a trop d'exemples[2] pour qu'on puisse les considérer soit comme fortuits, soit comme fautifs; surtout si on observe que des poètes d'une époque déjà assez avancée (fin du XII[e] siècle) et habitués à negliger les atones posttoniques les font ici entrer en ligne de compte, on conclura qu'ils devaient en cela obéir à quelque tradition.

Passons aux vers de quinze syllabes.

Premier cas. — La syllabe accentuée (la septième) termine le mot (7 m. + 7) :

Et er tot mesclatz d'amór — et de joi e de joven.

Deuxième cas. — La syllabe accentuée est suivie d'une atone qui compte dans l'hémistiche suivant :

Et es tan fers et salvát — ges que del ballar si defen.

1. A l'époque où remontent les pièces qui nous occupent, il est probable que les habitudes de la poésie épique avaient plus de force que celles de la poésie lyrique; cependant on trouve déjà quelques traces de l'habitude, propre aux lyriques, de placer une atone à l'endroit où une tonique est exigée par la règle. Ainsi :

Vos servirai, car on*ques* — ne soi boisier.
(T. *Ch.*, 4.)

Dans un vers de cette sorte, il faut, ou accentuer l'atone, contrairement aux lois de la langue, ou accentuer la sixième syllabe et laisser la septième atone, ce qui dénature le rythme. Il était souvent bien médiocrement compris, puisqu'on se permettait d'écrire :

En ceste maniere *me* — convient soufrir.
Sachiez tot de voir m'i *con* — vendra morir.
(1421; G. de Dargies. Inédit.)

On trouve des fautes analogues dans toutes les formes de vers.

2. On en trouvera quelques autres, signalés par M. Boucherie, dans la *Rev. des lang. rom.*, 3[e] série, VIII, 305.

Le troisième cas, où l'atone posttonique serait négligée, ne se rencontre pas.

			1er cas.	2me cas.
B. *Verz.*	183,3.	Guillaume IX (v. plus haut)	7	2[1]
	183,4.	*Id.*	1	7
	183,5.	*Id.*	»	4[2]
	293,24.	Marcabrun : *En abriu*	8	1
Rayn., *Bibl.*	1708.	B. *Rom.*, II, 69.	4	11

En dehors de la dernière pièce, nous n'avons trouvé en français le vers de quinze syllabes que dans des motets ou des refrains ; en voici quelques exemples :

Premier cas :

L'amors sospris m'ont, elais, — ja cist malz ne me lairoit.
(*Arch.*, XLII, 243.)
Car bien croi que je morrai — quant si vair oel traï m'ont.
(*Mot.*, I, 75.)
Dieus, ele m'a et mon cuer — et ma vie tot emblé,
(*Ibid.*, I, 103.)

Second cas :

Hareu, je muir d'amore — tes, biaus dous cuers alegiés m'ent.
(Scheler, I, 102.)
Se j'aim del mont la plus be—le, tout le mont m'en doit loer.
(*Mot.*, I, 106.)

On a déjà remarqué sans doute une contradiction, fort choquante au premier abord, dans la façon différente dont est traitée la césure dans les vers de onze syllabes et celui de quinze : dans le premier, quand la septième tonique est finale (premier cas), le second hémistiche a quatre syllabes :

Companho non posc mudar — qu'eu nom esfrei.

Au contraire, quand le vers de quinze est placé dans les

1. Le vers 12 doit être corrigé, et rentre dans le premier cas.
2. Les vers 14 et 15 étant douteux, nous ne les comptons pas.

mêmes conditions, le second hémistiche n'a que sept syllabes, ce qui réduit le vers à quatorze :

Et er tot mesclatz d'amor — e de joi e de joven.

Avons nous le droit d'étudier ici ce dernier type? La forme primitive n'aurait-elle pas eu en réalité quatorze syllabes, et, dans les vers où nous en trouvons quinze, grâce à la huitième qui est atone, ne faudrait-il pas regarder celle-ci comme ayant été supprimée dans la prononciation? Nous ne le croyons pas. En effet : 1° il n'est pas probable que l'atone, à une époque aussi ancienne, ait pu être totalement négligée, même devant une consonne, quand nous la voyons, plus tard encore, assez forte pour se maintenir devant une voyelle et faire hiatus (A. Tobler, *Le Vers français*, trad. franç., p. 71); 2° si les deux hémistiches étaient égaux, le rythme propre de ce vers serait détruit, et il n'y aurait aucune corrélation entre lui et celui de onze syllabes auquel il est souvent associé. Nous sommes donc autorisé à conclure que la mesure du vers en question est bien de quinze syllabes.

Cette anomalie dans sa construction n'est peut-être point inexplicable : le vers de onze, à cause de sa dimension restreinte, formait un tout aisément perceptible, et se prononçait facilement d'une seule émission de voix; il était alors tout naturel de faire entrer dans la mesure l'atone de la huitième place. Au contraire, le vers de quinze syllabes cessa de très bonne heure d'être perçu comme un tout[1], et fut considéré comme composé de deux vers indépendants : on était dès lors incliné à traiter le premier hémistiche comme un vers complet, et à ne pas compter ou même à supprimer son atone finale; de plus, comme

1. Dès le commencement du VIIIe siècle, les théoriciens de la versification en parlent comme s'il formait deux vers : « Currit autem *alternis versibus*, ita ut prior habeat pedes quatuor, posterior tres et syllabam. » (Bède cité par Du Méril, *P. pop. lat.*, I, 132, note. V. toute la note.) Pour le même fait en français, voir plus loin, p. 377 sq.

on avait l'habitude de ne donner au second hémistiche que sept syllabes, on ne lui en donna pas davantage, même quand le premier hémistiche fut devenu masculin : et ainsi fut constitué le vers de quatorze syllabes, regrettable déviation de celui de quinze.

Donc, pour le vers de quinze syllabes aussi bien que pour celui de onze, ce sont les formes rangées dans la seconde catégorie que nous considérons comme primitives[1] : en effet, du jour où se constitua le roman de Gaule, toutes les ultièmes, sauf l'*a*, tombant, le nombre des mots oxytons fut très supérieur à celui des paroxytons, et ce dut être une tendance naturelle que de terminer le premier hémistiche par un mot masculin : pour qu'on ait été amené, au XIIe siècle encore, à le terminer par un mot féminin dans des cas relativement nombreux, il faut que l'on ait subi inconsciemment l'influence d'une habitude antérieure. Ces formes, en effet, sont en désaccord avec le caractère général de notre versification, qui était orientée par le système d'accentuation gallo-roman vers le mouvement ïambique[2], c'est-à-dire vers l'accentuation des syllabes paires (cf. *Rom.*, XIII, 625); ainsi les vers du *Saint Léger* et de la *Passion* sont accentués sur la quatrième syllabe et la huitième (*Rom.*, I, 293; II, 295); le plus national peut-être de tous nos vers, celui de dix syllabes, est accentué sur la quatrième (ou la sixième) et la dixième. Des vers dont l'originalité et la loi fondamentale est l'accentuation de deux syllabes impaires nous semblent donc un débris très remarquable d'une versification antérieure.

Ils nous paraissent constituer un sérieux argument en faveur de l'opinion qui veut rattacher nos vers français à

1. La césure féminine n'est donc pas plus récente que l'autre, comme le croyait Bartsch (V. *Rom.*, VII, 628) ; tout au contraire.

2. Sur la façon dont ces termes d'ïambes et de trochées, peu exacts du reste quand ils s'appliquent à des vers romans, se sont introduits dans la langue de la critique, et le sens qu'il faut leur donner, V. *Rev. critique*, I (1866), 207, note.

la versification latine rythmique, et en particulier au tétramètre trochaïque catalectique : qu'on veuille bien jeter les yeux sur le schème rythmique de celui-ci, et de notre vers de quinze syllabes ; on verra qu'ils sont identiques :

Apparebit repentina — dies magna Domini[1]
Et es tan fers e salvátges — que del ballar si defén.

Nos deux vers de onze et de quinze syllabes ont en commun avec le tétramètre rythmique l'accentuation de deux syllabes impaires et la division en deux membres inégaux : on remarquera qu'à l'origine, la finale est toujours oxytonique, même quand l'hémistiche l'est aussi (toutes les pièces provençales anciennes sont dans ce cas), sans doute parce quelle était toujours oxytonique dans le tétramètre latin[2].

Le vers de onze syllabes sortait de celui de quinze

1. Du Méril, I, 135. Nous ne citons pas le fameux *Ecce Cæsar*, qui peut être considéré comme un tétramètre métrique aussi bien que rythmique, mais un vers dont le caractère purement rytmique ne peut être contesté : la quantité y est complètement negligée ; il est du reste cité par Bède comme type du genre.

2. M. G. Paris a déjà remarqué (*Bibl. de l'Ec. des Ch.*, 1866, p. 589) que c'était la forme la plus ordinaire de nos vers de chansons populaires, qu'on a le tort d'écrire ordinairement sur deux lignes :

Nous étions trois jeunes filles — toutes trois à marier.

C'est exactement aussi la forme du vers des romances espagnoles, qui se divise régulièrement en deux hémistiches, le premier de huit syllabes dont la dernière est atone, le deuxième de sept dont la dernière est tonique :

Como t'abriré, mezquína — que no sé quien tu serás.
(Duran, *Rom. gen.*, I, 1.)

Il serait donc assez naturel de considérer le vers de quinze syllabes comme étant sorti spontanément du tétramètre dans une grande partie du domaine roman. Le vers de Cielo d'Alcamo et le vers politique grec n'en diffèrent qu'en ce qu'ils accentuent la sixième (et la huitième) s. du premier hémistiche, et la sixième du second, la finale restant atone, c'est-à-dire qu'ils substituent le mouvement iambique au mouvement trochaïque :

Rosa fresc(a) aulentíssimá qu'appar(i) inver l'estáte.

Il est vrai que le vers de Cielo doit peut-être s'expliquer autrement (V. 2e partie, ch. III).

par une abréviation toute naturelle[1] : le premier hémistiche reste, le second est réduit de plus de moitié ; mais ici l'individualité du vers étant nettement sentie, quand le premier hémistiche devint masculin par la chute de l'ultième, on comprit qu'il fallait compenser cette perte en allongeant le second d'une syllabe ; ainsi naquit la forme 7 m. + 4 qui est de beaucoup la plus fréquente ; d'autre part, et pour la même raison, chaque fois que l'atone se maintenait, on n'avait acune difficulté à la faire compter dans le vers, d'autant plus que cette loi s'exerçait déjà dans les vers de huit syllabes et dans ceux de dix ; ainsi les vers suivants sont corrects :

No volt recei — vre Chelperin.
(*Saint Léger*.)[2]
Donz fu Boé — cis, corps ag bo e pro.
(*Boèce*.)
La terra crót — la per aqui on vau.
(P. Vidal.)[3]
Non laus que t'entramé — tes de golmon.
(Raimon d'Avignon.)
De la cervé — la te coven gran cura fort.
(*Id.*)
Tant que s'en pel una plumé — ta ses content.
(*Id.*)[4]

1. Il y a, dans la poésie latine rythmique, des trochaïques de toute dimension (et en particulier de onze et de treize syllabes) : ont-ils produit séparément les vers romans de même mesure, ou ceux-ci, ce qui paraît plus vraisemblable, sont-ils les modifications spontanées d'un type unique ? La question est d'autant plus difficile à trancher que la plupart des textes latins dont il s'agit sont de date indéterminée (il en est qui ne sont datés qu'à cinq ou six siècles près). L'histoire des origines de notre versification ne pourra être entreprise que quand on aura introduit une chronologie rigoureuse dans celle de la versification latine rythmique, et ce travail est loin d'être fait.

2. Cette coupe se trouve dans le *Saint Léger*, 33 fois sur 240 vers (*Rom.*, I, 294), dans la *Passion* 88 fois sur 516 vers (*Ibid.*, II, 295).

D'autre part, la césure épique commence à apparaître dès la *Passion* ; M. G. Paris en compte cinq cas dans ce poème (*Ibid.*, II, 297).

3. Bartsch, *P. Vidal's Lieder*, p. 60 et LXXII (quatorze exemples empruntés au même auteur). Cf. *Rom.*, II, 428 ; et Diez, *Altrom. Sprachdenkmale*, p. 97.

4. Ces trois derniers vers sont empruntés à la *Chirurgie* provençale de Raimon d'Avignon, dont la très curieuse versification a été étudiée par

Et quant l'en crie as ár — mes, il se muce.
(*Audigier*, 15.)[1]
Et dames et puché — les et garcons.
(*Aiol.*)[2]

Ce n'est en effet que quand les atones eurent commencé à être à peine sensibles, ou dans une versification peu

M. A. Thomas (*Rom.*, X, 68 sq.; XI, 203 sq.); le premier est coupé en 6 + 4, le second en 4 + 8, le troisième en 8 + 4; dans ce poème, comme l'a parfaitement montré M. Thomas, « le vers est toujours divisé par une césure oxytone en deux parties inégales de quatre et de huit syllabes, dont la place respective est *ad libitum*, et ces deux parties sont toujours terminées par des oxytons »; mais ces oxytons peuvent, comme dans tous les vers que nous venons d'étudier, porter sur l'avant-dernière syllabe d'un mot, ce qui a lieu presque dans la moitié des vers (sur un total de 1571 vers, la coupe du second des trois vers cités se trouve 473 fois, celle du troisième 269 fois). La façon dont se comporte la césure n'est pas le seul trait archaïque de la versification de ce poème; tous ses vers, bien qu'ils soient de douze syllabes, se terminent par une syllabe masculine, comme tous les plus anciens exemples du vers de quinze (ou quatorze) syllabes.

1. Il est vrai qu'*Audigier* connaît déjà la césure épique, qui y est infiniment plus fréquente que l'autre :

A cel cop perça l'é(le) — d'un papillon.
(V. 42.)

2. Nous croyons, en effet, qu'il faut laisser subsister dans *Aiol* les vers de ce genre, sur lesquels les éditeurs du poème ne sont pas d'accord (édition Normand et Raynaud, p. xx; édition Fœrster, p. xxxiii). MM. G. Raynaud et G. Normand, après avoir tenté de les corriger dans la première partie du poème (jusqu'au vers 2945), ont reconnu leur erreur par la suite. M. Tobler est aussi trop peu affirmatif quand il dit (*Le Vers fr.*, trad., p. 112) : « La question est de savoir *si on n'a pas peut être* aussi écrit des vers ayant une césure féminine avec la quatrième accentuée, et étant raccourcis d'une syllabe dans leur deuxième membre. » Il nous semble également certain que ces vers existent en assez grand nombre, et qu'ils ont dû être beaucoup plus nombreux dans la première période de notre versification, alors qu'elle pouvait hésiter entre le mouvement trochaïque et le mouvement iambique. Ce qui éveille contre eux la défiance de M. Tobler, c'est qu'ils n'ont point de *césure*, ce qui arrive nécessairement, puisqu'on ne peut séparer dans la prononciation deux syllabes du même mot; c'est la même raison qui lui fait contester que les vers de huit syllabes de la *Passion* et du *Saint-Léger* soient accentués sur la quatrième : « Il ne manque pas, dit-il de vers qui ne peuvent avoir de césure, la quatrième syllabe étant inséparable de la cinquième » (*Ibid.*, 126). Mais personne n'a dit que les vers de huit syllabes devaient avoir un repos après la quatrième; il y a ici une véritable confusion, créée par l'ambiguïté du mot *césure*. Les vers en question doivent être accentués sur la quatrième, la sixième, la septième syllabe, voilà la seule règle; mais, comme ils peuvent être prononcés d'une seule émission de voix, il n'est nullement nécessaire qu'il y ait une

rigoureuse, qu'on put les négliger, comme le font les auteurs de chansons de geste[1].

Les deux autres formes de vers que nous avons signalées se présentent également dans différentes conditions :

La forme théorique du vers trochaïque de treize syllabes serait en 8 f. + 5 m. :

(Apparebit repenti — na dies Domini.)

La forme primitive du vers français serait donc :

(Avant bone amours défail — le li siecles faudrá.)

Cette coupe ne se rencontre jamais; on trouve toujours au contraire la forme 7 m. + 6 :

Avant bone amours faudrá — li siecles iert faillis.
(Nº 145; Dinaux, III, 374.)
Car riches hom sans amóur — ne fait fors que muser.
(1906. Inéd.)[2]

ou, par une influence de la césure épique :

Le gieu d'amors li vueil fai(re) — sanz nul arestement.
(B. *Rom.*, I, 52.)

pause après cette syllabe (Cf. Tobler, p. 107). Cette conception étroite de la césure est celle du XVIIe siècle, et non du moyen âge, et elle n'a pas peu contribué à rendre monotone la versification de quelques-uns de nos poètes classiques. La fixité de l'accent suffit à marquer le rythme des vers; c'est le poète qui doit en répartir lui-même les repos suivant l'effet qu'il veut produire; le plus mauvais service à lui rendre est de lui imposer une règle mécanique qui le dispense de toute réflexion. Il est vrai que, dès le moyen âge, cette règle de la fixité de l'accent, qui devait être absolue et suffisante, est souvent négligée: nous signalerons, en leur lieu, un certain nombre de vers qui sont radicalement faux et dépourvus de tout rythme parce qu'ils l'ont violée.

1. Le vers de onze syllabes fut assez longtemps usité; les auteurs des *Leys d'Amors*, au XIVe siècle, le connaissent encore, mais ils ne le comprennent plus; ils recommandent la coupe en 5 + 6, tolèrent celle de 6 + 5, mais ignorent tout à fait celle en 7 + 4 (I, 116).

2. Il n'y a certainement pas là une faute de texte; le sixième vers de chaque couplet dans cette pièce a treize syllabes. On trouvera d'autres exemples de ce vers dans B. *Rom.*, I, 52; II, 44, v. 43; III, 51; cf. Tobler, p. 126.

cas du reste extrêmement rare, ou enfin, par une influence inverse de la césure lyrique, qui détruit tout à fait le rythme du vers :

Face de moi ma dá*me* — totes ses volentez.
(1906.)[1]

Dans le vers de neuf syllabes, la coupe ordinaire, qui en attribue huit (la dernière étant atone) au premier hémistiche, ne peut subsister, le second devant être réduit à une seule : le type latin serait donc, par exemple (6 f. + 3) :

(Apparebit dí — es Domini)

Et en français :

Et se ce nous dú — re lonuemént.
(B. *Rom.*, I, 38.)

Mais nous n'avons trouvé de cette coupe que l'exemple que nous venons de citer. La plus fréquente de beaucoup est en 5 m. + 4 :

Robins l'atendoit — en un valet.
(B. *Rom.*, III, 11.)

1. On pourrait être tenté de voir notre vers de treize syllabes (en 8 m. + 5) dans les exemples suivants :

La trés bone amor jolie — me tient cointe et gai.
(*Arch.*, XLII, 253.)
Ha trés douces amoretes, — a tort m'ociés.
(*Arch.*, XLII, 263.)
Bien fussiez vous auques née, — gentils damoisele.
(*Arch.*, XLII, 243.)
Puisque bele dame m'aime, — je ne demant plus.
(*Mot.*, I, 7.)
Dieus doinst bon jor m'amiete — qui cors a tant bel.
(*Mot.*, I, 100.)

Nous croyons que ce sont plutôt des vers de douze syllabes (7 + 5), où l'atone de la huitième place n'est pas comptée (césure épique) : il faut lire selon nous :

La très bone amor joli(e) — me tient cointe et gai, etc.

Ces vers appartenant à des refrains, le contexte ne nous dit rien sur leur

Sous l'influence du vers des chansons de geste, on admit souvent une atone en surnombre à la fin du premier hémistiche :

Trovai pastorel(le) — gardant berbiz.
(B. *Rom.*, III, 11.)[1]

ou, sous l'influence de la poésie lyrique, on traita l'atone de la cinquième place comme tonique :

Dame proi vous *ne* — soiez irée.
(503. Inéd.)

Une autre faute consiste à placer l'accent sur la sixième syllabe, au lieu de la cinquième :

(Cuers bien nés amouroùs — en devient.)

C'est ce qu'a fait Blondel de Nesle, dans toute une pièce (Tarbé, 48) :

Puisqu'Amours donc m'otroì(e) — a chanter
Si que n'os refuser — son otroi, etc.

Mais Blondel comprenait si peu le rythme qu'il employait qu'il va quelquefois jusqu'à supprimer complètement la césure :

Loyal amant as conquis en moi.
.... Que je te pert pour ma bonne foi[2].

nature ; mais les vers de douze syllabes ainsi construits sont fréquents dans des pièces où cette forme est incontestable. V. plus loin, p. 355.

1. Il y a quatorze exemples de cette forme contre quinze de la précédente dans cette pièce. Dans B. *Rom.*, II, 63, la césure épique est presque la règle ; il est vrai qu'il y a là des rimes intérieures et qu'on peut considérer la pièce comme étant en vers de 7 et 3 s. alternativement (abab, etc.).

2. On trouvera des exemples de la coupe régulière (5 m. + 4) dans les pièces citées et dans 1528 (Scheler, I, 64) ; 1573 (Scheler I, 86) ; B. *Rom.*, I, 71 ; II, 82.

L'oreille s'étant habituée à l'inégalité des hémistiches, on en vint à créer des vers du genre des précédents, qui n'avaient pas de modèle en latin, ainsi à couper les vers de douze syllabes en 7 + 5[1] :

Amors n'ont point de seigneur — dire le porroie.
(1108. Inéd.)[2]

Jamais on ne trouve la coupe qui serait la plus conforme à l'usage latin :

(Amors qui m'a en bailli — e m'a renvoisié.)

Au contraire, on trouve à chaque instant une atone non comptée à la fin du premier hémistiche :

Sire, que volés vos fai(re), — dist la pucelote.
(B. *Rom.*, I, 52.)[3]
Et j'en voi les dous des fil(les) — au duc Bairengier.
(B. *Rom.*, II, 45.)[4]

ce qui prouve qu'au moment où on créa ce vers, on avait tout à fait perdu le sentiment de l'origine du système que l'on y suivait. Il est assez fréquent dans les refrains :

En simple plaisant brunete — ai tot mon cuer mis.
(979. Inéd.)
Mes fins cuers n'est mie à moi, — ains l'a qui bien l'aime.
(*Mot.*, I, 5 et 79.)

1. Un vers trochaïque en 7 + 5 ne pouvait exister en latin : en effet, c'est une loi du tétramètre trochaïque, et par conséquent de tous les vers qu'on a pu créer à son imitation, que les deux hémistiches aient une finale de sexe différent ; or, si on admettait le mouvement trochaïque pour un vers de douze syllabes, les deux hémistiches se termineraient également par une syllabe atone ; avec le mouvement ïambique, on aurait inversement deux finales toniques. — De même un trochaïque de seize syllabes ne peut exister en latin.

2. Toute la pièce est construite sur ce rythme.

3. Dans cette pièce, il y a deux exemples de ce genre ; sept de la coupe 7 m. + 5.

4. Deux exemples de ce genre dans cette pièce. V. plus haut, p. 353, n. 1.

J'ai apris a bien amer, — Diex m'en laist joïr.
(1558. Inéd.)
En joli cuer doit manoir — debonairetés.
(*Ibid.*)

C'est sans doute aussi par une nouvelle application du même principe que l'on en vint à couper les vers de dix syllabes en 5 + 5; cette forme, très gracieuse quand elle est bien maniée, et qui a eu un renouveau assez brillant dans notre siècle, n'est pas rare dans l'ancienne poésie lyrique :

Quant se vient en mai — que rose est panie,
je l'alai coillir — par grant druerie.
(B. *Rom.*, I, 33.)

On ne trouve jamais la forme archaïque :

(Je cueilli la ro — se par druerie.)

En revanche, la césure épique est fréquente :

et vint a la port(e) — de celle abaïe.
(*Ibid.*)[1]

En résumé, les différents vers que nous venons d'étudier nous semblent, à cause de leur mouvement trochaïque bien accentué, remonter au tétramètre du latin vulgaire raccourci et modifié de diverses façons : les plus anciens nous paraissent être ceux de quinze et de onze syllabes qui ont encore conservé les coupes latines; ceux de treize et de onze syllabes ont dû se développer ensuite à leur imitation; enfin, une autre application des mêmes procédés a produit les vers de douze et de dix syllabes coupés en 7 + 5 et 5 + 5.

Il n'en reste pas moins vrai que le mouvement ïam-

1. Exemples dans B. *Rom.*, I, 65; II, 2; nos 249 (*Arch.*, XLIII, 310); 1421 (Inéd.); et en provençal, P. O., 373.

bique est le plus fréquent dans notre système rythmique[1], et qu'il dut se substituer, dès l'origine de notre versification, c'est-à-dire dès la formation du gallo-roman, au mouvement trochaïque, dont nous avons suivi les dernières traces; dès le VIIIe siècle, les vers accentués sur les syllabes paires ont dû être les plus nombreux : eux aussi sans doute sont dérivés d'un même vers, qui lui-même s'est modifié par des applications diverses du principe sur lequel il était fondé. Selon M. G. Paris, « les vers de quatre, six, huit, dix, douze syllabes ne sont que les variations d'un même type qui, à l'origine, avait peut-être un accent sur chaque syllabe paire, qui ensuite n'a plus assigné de place fixe à l'accent qu'à la dernière syllabe dans tous les vers, à la quatrième dans l'octosyllabe (ce qui est tombé plus tard en désuétude), à la quatrième ou à la sixième (avec, en outre, une pause marquée)[2] dans le décasyllabe, à la sixième dans le dodécasyllabe. » (*Rom.*, XIII, 625.)

Il est probable qu'à l'origine il existait aussi des vers de mouvement ïambique dépassant douze syllabes, ou tout au moins un vers de seize syllabes qu'on trouve assez souvent dans les refrains :

Trop vous ai fait maus endurer, — dous amis, pardonés le moi.
(1367. Inéd.)
En bele dame ai mis mon cuer; — mal ait ki s'en repentirait.
(*Arch.*, XLII, 247.)

1. Il s'est même transmis à la versification latine du moyen âge : les tétramètres au mouvement ïambique n'y sont pas rares :

Nunc pátuit quod vóluit — me dóminús serváre
(*Hilarii versus*, p. 58.)

Ce type se retrouve dans un vers de quatorze syllabes que M. Tobler (p. 127) a signalé dans quelques œuvres anglo-normandes : il se divise tantôt en 8 m. + 6 f., tantôt en 4 m. + 4 m. + 6 f.

Ne flechirai — par nule mort — tant [seit] cruele et dure.
(*Saint-Auban*, 607.)

2. Nous avons vu que la pause n'était pas toujours essentielle.

et qui existe aussi sporadiquement dans *Vénus, la déesse d'Amour* (p. p. Fœrster, Bonn, 1880, str. 306 et 307), et un poème sur les *Quinze signes* (*Jahrb.*, VII, 403). (Cf. Tobler, p. 126). Ce vers, comme celui de quinze syllabes, ne tarda pas à se scinder en deux vers indépendants.

Comme les formes ïambiques ne sont nullement particulières à la poésie lyrique, nous ne les étudierons pas ici.

La plupart des vers qui viennent d'être énumérés se retrouvent aujourd'hui encore, quelquefois légèrement modifiés, dans notre poésie populaire. Nous avons déjà cité un spécimen du vers de quinze syllabes (en comptant l'atone de l'hémistiche, qui est régulièrement terminé par une syllabe féminine), le plus fréquemment employé dans notre poésie populaire :

Dieu s'est habillé en pauvre, — l'aumône n'a demandé.
(*Rom.*, II, 462.)[1]

Le vers de treize syllabes, qui paraît être une abréviation du précédent, s'y trouve aussi ; mais la règle qui veut que le premier hémistiche soit féminin et le second masculin, y est moins régulièrement observée :

Nous sommes venus ici — faire ouvrir votre porte.
(*Ibid.*, II, 68.)

Un allongement du vers type de quinze syllabes aboutit à un vers de dix-sept, construit d'une façon analogue (9 f. + 8 m.) :

Dans Paris y a-t-une barbière — qu'elle est si belle que le jour,
Qu'elle est si belle que le jour*e* — trois chevaliers lui font la cour[2].
(*Ibid.*, VII, 59.)

1. Nous empruntons tous les exemples qui suivent à deux séries de chansons du Velay et du Forez publiées par M. V. Smith dans la *Romania*, II 455-76 ; VII, 52-84.

2. Ce qui prouve que nous avons bien ici un vers de dix-sept syllabes, et non deux (de 9 f. et de 8 m.), c'est que ces vers ne riment que par la dix-septième syllabe, et riment très régulièrement ainsi. (V. la variante, même page.)

Supposons que le premier hémistiche du vers précédent soit masculin, nous aurons un vers de seize syllabes (8 m. + 8) :

Elle se voulait marier — son père la veut empêcher.
(*Ibid.*, VII, 76. — Cf. II, 456, 461.)

Une réduction de celui-ci nous donne un vers de quatorze syllabes (ordinairement en 8 m. + 6 f.) qui est celui des anciennes ballades anglaises[1] :

Le premier qui vient à passer — le fils d'un capitaine.
(*Ibid.*, II, 68. — Cf. VII, 467.)

Celui-ci, abrégé lui-même de deux syllabes, aboutit à un vers de douze à hémistiches inégaux (8 + 4) :

Pour une fois que j'ai manqué — de l'aller voir.
(*Ibid.*, 56.)[2]

Et enfin, par une nouvelle abréviation, à un vers de dix syllabes en 6 + 4 (ici 6 f. + 4 m.) :

Un curé de parois(se) — près de Lyon.
(*Ibid.*, II, 459.)

Il est assez curieux de retrouver, chez les novateurs les plus hardis de l'école poétique contemporaine, les vers mêmes que nous venons d'étudier dans notre ancienne littérature; MM. Richepin, Rollinat, Verlaine, ont hasardé des vers de neuf, onze, treize syllabes, mais ils les construisent tout autrement que nos vieux poètes; ils ignorent, pour les deux derniers, la coupe en 7 + 4 et 7 + 6 qui est fondamentale dans l'ancienne versification; ils ont reculé devant cette division en deux hémistiches

1. V. J. Fleury, *Litt. or. de la B. Norm.*, 219, et Sepet, dans la *Bibl. de l'Ec. des Ch.*, XI, 564.
2. Dans cette pièce, ce vers est associé à celui de seize (8 f. + 8 m).

inégaux, qui a pourtant un caractère très original, et qui exprimerait bien, ce nous semble, la lassitude ou la tristesse d'un effort commencé et aussitôt abandonné. Sans doute pour choquer moins nos oreilles, habituées, au début du vers, à un nombre pair de syllabes, ils coupent ordinairement le vers de treize en 6 + 7, celui de onze en 6 + 5, celui de neuf en 4 + 6. Quelques-uns de ces essais font souhaiter qu'ils trouvent des imitateurs :

6+7 : Venu je ne sais d'où — parmi les senteurs salines,
Traîne un vol de parfums — œillets, rose, miel, pralines ;
Le vent voluptueux — roule des chœurs de voix calmes.
Dans l'ombre autour de moi — vibrent des frissons d'amour.
(J. Richepin, *La Mer*, p. 239.)

6+5 : O marinier joli — je veux passer l'onde :
Je veux voir avec toi — les pays chantants
Où les beaux amoureux — sont toujours constants.
Le soleil est tombé — dans la mer profonde.
(*Ibid.*, p. 226.)

4+5 : Tournez, tournez, — bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, — tournez mille tours,
Tournez souvent, — et tournez toujours,
Tournez, tournez, — au son des hautbois !
(P. Verlaine, *Sagesse*, p. 100.)

Comme la coupe très fréquente du vers de dix en 5 + 5 a déjà accoutumé les lecteurs modernes à un hémistiche de cinq syllabes, le vers de neuf syllabes a été souvent coupé en 5 + 4 :

Moi je vous ai vus, — vierges rivages
Aux parfums calmants, — aux bois épais,
Où chantent des chœurs — d'oiseaux sauvages,
Où rêve l'oubli — qu'endort la paix.
(*La Mer*, p. 261.)

Le vers de onze, coupé d'une façon analogue, peut produire un assez grand effet :

Nous sommes bien seuls — au bas de cette côte,
Bien seuls, et minuit — qui tinte au vieux coucou...
(M. Rollinat, *Les Névrosés*.)

Cette coupe avait été tentée au XVI[e] siècle :

Vous qui les ruisseaux — d'Hélicon fréquentez,
Vous qui les jardins — solitaires hantez,
Et le fond des bois, — curieux de choisir
L'ombre et le loisir.

(V. le reste de la pièce dans De Gramont, *les Vers français*, p. 95. Cf. Tobler, p. 120.)

M. Verlaine a retrouvé le vers de onze syllabes en 7 + 4 :

La tristesse, la langueur — du corps humain.
(*Sagesse*, p. 90.)

Comme on le voit, il n'est aucune de ces formes qui ne puisse avoir son harmonie, mais à la condition absolue que la fin de chaque membre soit nettement indiquée par un accent : il importe assez peu, quand le vers n'est pas trop long, et quand la période poétique peut y gagner, que la syllabe accentuée soit suivie d'une atone comptant dans le second hémistiche ; mais il est nécessaire que l'accent de cette syllabe soit très sensible ; c'est surtout dans des formes nouvelles qu'il faut marquer fortement le rythme, si on veut avoir quelque chance de les acclimater ; pour s'être soustraits à cette règle si simple et si peu gênante, nos novateurs en sont arrivés à écrire de simples lignes de prose, où l'oreille cherche vainement où se prendre ; des six vers suivants, le dernier nous paraît de beaucoup le meilleur, le second est fort acceptable, mais le premier, le troisième et le cinquième sont dépourvus de toute harmonie :

Tous les gens de Paris sont partis :
Les flots et l'écume qui moutonne
Ne font plus en esclaves gentils
Le travail grotesque et monotone
De baigner ces hideux ouistitis.
La plage est à toi, brise d'automne.
(*La Mer*, p. 78.)

Nous tolérons à la rigueur, quand nous sommes gagnés

au rythme par une succession de vers bien faits, les coupes suivantes :

> Comme, un oiseau qui grelótte sur un toit...
> M'attendrissent, me fléchissent, m'apitoient...
>
> (*Sagesse*, 90.)

Mais nous ne verrons jamais dans les suivants :

> Et les pieds toujours douloureux du chemin,
> Et la chair frémissante, frêle décor...
>
> (*Ibid.*)

qu'une succession de syllabes jetées au hasard par un poète qui juge sans doute piquant de déconcerter son lecteur.

CHAPITRE II

LA STROPHE.

Ce qui distingue les strophes de notre poésie semi-populaire de celles de la poésie purement courtoise, c'est que les premières ne sont pas soumises aux lois de la tripartition, que Dante a minutieusement exposées dans le *De vulgari Eloquentia;* un grand nombre de pièces du premier groupe, des pastourelles par exemple, ont été, il est vrai, composées sur des formes courtoises; mais ce fait prouve simplement qu'elles avaient profondément subi, dans leur construction rythmique, cette influence de la poésie savante dont nous avons trouvé tant de traces dans leur vocabulaire et les idées qu'elles expriment : la distinction que nous venons de faire n'en reste pas moins très fondée.

Les formes strophiques employées dans les genres dont nous nous occupons ici sont nombreuses : en effet, les poètes, très soucieux en général de la mécanique de leur art, se sont plu à accumuler les difficultés pour briller en en triomphant; néanmoins toutes peuvent se ramener aux types suivants :

1° aab aab.

2° ab ab ab ab.

3° aaa BB.

4° aab ab.

Pour déterminer dans quelles proportions ces formes ont été employées, il faudrait faire des exemples qu'on en trouve un fastidieux catalogue, que nous avons dû dresser

pour nous-même, mais qui grossirait trop ce volume; il ne serait pas lui-même très concluant : en effet, nous sommes loin de posséder toutes les pièces composées, et c'est peut-être au hasard qu'est due la prédominance de telle ou telle forme. Nous croyons donc plus utile d'essayer de retrouver l'origine de chacune d'elles et de les suivre dans leurs principales modifications.

§ I.

Strophe en aab aab.

Cette forme, la plus fréquente de toutes peut-être dans la poésie anglo-normande, l'est également dans la poésie latine rythmique et nos plus anciens textes ; elle a même obtenu, à la fin du moyen âge, un extraordinaire regain de popularité, et on la retrouve, plus ou moins modifiée et perfectionnée, chez nos poètes du XIVe, du XVe et même du commencement du XVIe siècle; enfin, elle remplit vers la même époque les recueils lyriques italiens et espagnols. Les théoriciens du moyen âge la désignent sous le nom de *rythmus tripertitus* (ou *triphtongus*) *caudatus*[1], qu'on a traduit quelquefois par *strophe couée;* peut-être cette dénomination lui vient-elle de l'habitude qu'avaient les scribes, au moins en Angleterre, de disposer les vers de telle sorte que le troisième et le sixième formassent une espèce d'appendice aux deux premiers :

Les femmes a la pie portent companie	en manere et en mours.
Escotez que vos die quele companie	tenent en amours.

(*Rom.*, XIII, 518.)[2]

1. *Bibl. Éc. Ch.*, 1866, p. 590, et *Jahrb.*, VII, 44.
2. On voit que plusieurs vers sont faux, ce qui arrive souvent dans les textes anglo-normands.

Les exemples les plus anciens diffèrent du précédent en deux points : 1° les vers 1-2, 4-5 ne sont pas sur les mêmes rimes; 2° ils sont sensiblement plus courts que les vers 3 et 6; ils ont ordinairement trois ou quatre syllabes, et les autres sept ou huit. Voici le premier couplet d'une des pièces les plus anciennes qui nous offrent cette forme :

Tot a estru,
vei, Marcabru,
que comjat voletz demandar.
Del mar partir
non ai cossir,
tan sabetz mesura esguardar.
(B. 293, 20 : Audric à Marcabrun ; *Jahrb.*, XIV, 136.)

Les explications qu'on a données de cette forme ne nous paraissent pas satisfaisantes. M. L. Gautier (*Œuvres d'Adam de Saint-Victor,* Introd.; cf. *Bibl. Ec. Ch.,* 1866, 589) pense qu'elle vient de la strophe à rimes croisées en abab par le redoublement du premier et du troisième vers. Mais la courte dimension des vers 1 et 2, 4 et 5 constitue contre cette théorie une grave objection. Il semble bien que la strophe en abab soit issue du tétramètre trochaïque ; or, si l'on redouble le premier hémistiche de sa forme habituelle :

Ad honorem tuum, Christe, — recolat Ecclesiá

on obtient en français la forme 8 f. + 8 f. + 7 m. qui est en effet assez fréquente. — Si c'était le premier hémistiche de sa forme ïambique :

Nunc patuit quod voluit — me Dominus serváre

que l'on eùt redoublé, on eùt eu en français la forme 8 m. + 8 m. + 7 f. Mais, dans aucun des deux cas, il n'y eùt eu entre les vers 3, 6 et les autres la disproportion que nous avons notée.

Il ne servirait de rien de repousser pour la strophe en abab l'origine que nous indiquons; en effet, quelle que soit cette origine, la strophe en abab nous offre toujours, à l'époque la plus ancienne, l'association de vers égaux ou inégaux d'une syllabe, mais jamais de vers de trois ou quatre syllabes unis à des vers de sept ou huit[1].

Cette courte dimension des vers 1 et 2, 4 et 5 — qui nous paraît être la caractéristique de tous les anciens exemples de la forme en question — est aussi la base de l'objection que nous opposerons aux théories de F. Wolf et de Bartsch, assez analogues entre elles, et qu'ils paraissent avoir édifiées sur des formes où les vers 3 et 6 étaient au contraire plus courts que les autres. Selon Bartsch (*Vor-*

1. M. Suchier, qui avait d'abord soutenu la même théorie que M. L. Gautier (*Jahrb.*, XIV, 295), semble être revenu sur sa première opinion. Après avoir, dans la préface de son *Reimpredigt* (p. XLIX sq.), dressé une liste commode des différentes variétés de notre forme strophique en français, il rapproche les types en aab ccb (vers de cinq syllabes), aab aab (a de six syllabes, b de cinq), de certaines modifications apportées au moyen âge à l'hexamètre latin. Ainsi un hexamètre composé de dactyles et de spondées alternatifs compte nécessairement quinze syllabes, et, s'il est pourvu de rimes intérieures, il constitue la première moitié d'une strophe couée formée de vers de cinq syllabes :

O miseratrix — o dominatrix — præcipe dictu,
Ne devastemur — ne lapidemur — grandinis ictu.
(Pierre Damien, + 1073.)

De même, une couple d'hexamètres formés uniquement de dactyles (sauf le spondée final) et pourvus de rimes intérieures est identique à la seconde des formes mentionnées plus haut :

Hora novissima
tempora pessima
sunt, vigilemus.
Ecce minaciter
imminet arbiter
ille supremus.
(Bern. Morlanensis, v. 1130.
Cf. Du Méril, *Poés. pop.*,
II, 160, n. 3.)

Seur tote l'autre hennor
est proesce la flor :
ce dist Salemons.
Je n'aim pas la valour
dont l'en muert a doulour :
Marcoul li respont.
(Crapelet, *Proverbes*, p. 189.)

N'ayant pas sous la main le volume de M. Suchier, nous n'osons affirmer qu'il veuille maintenant faire dériver les formes françaises des formes latines précitées; nous ferions contre ce système plusieurs objections : d'abord les hexamètres en question n'ont été que des exercices d'école qui n'ont guère pu influer sur la poésie du peuple; on verra de plus que les premières formes de la strophe couée sont loin d'avoir la régularité que présentent nécessairement ces hexamètres.

træge, p. 255), l'origine de la strophe couée serait dans une paire de vers à rimes plates suivies d'un refrain. — Les vers à rimes plates sont en effet nombreux dans notre plus ancienne poésie, mais ce sont des vers soit plus ou moins irréguliers (*Eulalie*), soit de six syllabes (Ph. de Thaon) soit de huit (poèmes narratifs), soit tantôt de huit (quand la dernière est masculine), tantôt de sept (la dernière étant féminine (*Saint Brandan* de Benoît) — De plus, le refrain, du moins à l'origine, paraît avoir été toujours plus court que les vers auquels il était joint.

La théorie de Bartsch n'est autre, du reste, que celle de F. Wolf, un peu simplifiiée. Celui-ci voyait aussi dans les vers 3 et 6 de la strophe couée les représentants d'un ancien refrain, mais il cherchait à expliquer l'origine tant de ce refrain que des deux vers qui le précédaient. Si nous avons bien compris son système, dont il a morcelé l'explication en maint passage du livre le plus touffu et le plus confus peut-être qui ait jamais été écrit [1], voici quelles en sont les grandes lignes.

L'origine la plus lointaine de cette forme serait demi-populaire, demi-liturgique : en effet, il faudrait voir en elle une adaptation à la poésie française du sytème rythmique des séquences latines.

Les vers de ces séquences, qui se divisaient nettement en deux membres, et qui étaient chantés par un officiant après le dernier *Alleluia* du *Graduel* de la Messe [2], étaient suivis d'un *Alleluia* repris d'abord par le peuple entier, et ensuite par un chœur représentant le peuple; bientôt, cet *Alleluia*, qui était le germe d'un refrain, fit place à un refrain véritable; on avait donc le type aaB.

1. *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg, 1841. in-8°. V. surtout p. 29 sq., 47, 104-111, 198 (toute la note 38) et 213.

2. Ces vers eux-mêmes seraient issus de cet *Alleluia* : celui-ci, de fort bonne heure, avait été suivi de nombreuses notes (*neumes, jubili*) qui, sans cesse accrues, étaient difficiles à retenir; aussi imagina-t-on, au IXe siècle, d'y adapter des paroles qui devinrent les *séquences* ou *proses*. (V. L. Gautier dans *Bibl. Ec. Ch.* 1855-56, p. 167.)

Mais aucun vers des séquences (sauf le premier et le dernier) n'était isolé, la même phrase musicale accompagnant toujours deux vers consécutifs de structure identique : ainsi naissait la forme aaB aaB, qui, en passant en français, devenait, par la suppression du refrain, aab aab.

Cette explication de la naissance des séquences paraît assurée, et elle est ordinairement acceptée[1]; mais il n'est nullement prouvé que notre strophe couée se rattache aux séquences. Les intermédiaires qui prouveraient cette filiation manquent absolument. Les séquences ont donné lieu, il est vrai, à des imitations françaises : le morceau sur sainte Eulalie, appelée autrefois *Cantilène*, en est une ; il semble bien que le fragment sur le *Cantique des Cantiques* (B. *Chrest.*, p. 61) en soit une autre : mais on voit combien la disposition de ces deux pièces diffère de celle de notre strophe; dans le fragment en question, le troisième vers de chaque couplet peut être la trace d'un ancien refrain, mais il est naturellement plus court qne les autres. On ne comprendrait guère non plus que les vers des séquences, très longs et très irréguliers, eussent donné naissance à des vers qui, sans être toujours de même longueur, ne dépassent jamais d'assez étroites limites.

Ce qu'il faut retenir, à notre avis, du système dc Wolf, c'est que la strophe couée a été formée du démembrement d'un long vers : mais nous pensons que ce vers est, non celui des séquences qui n'a dû avoir que peu d'influence sur la poésie en langue vulgaire, mais le tétramètre trochaïque, qui, né peut-être dans le peuple, n'avait jamais cessé d'y vivre et avait donné naissance, comme nous avons essayé de le montrer, à plusieurs vers romans. L'explication que nous proposons a deux avantages : elle rend exactement compte d'abord du nombre de syllabes de

1. V. L. Gautier, *Histoire de la poésie liturgique. Les Tropes*, Paris, 1886. *Introd.*

chaque vers, et ensuite de leur disposition dans la strophe. Examinons rapidement ces deux points.

Le tétramètre trochaïque se présente d'abord, tout naturellement, dépourvu de rimes (ainsi dans la pièce citée plus haut, antérieure au XIIIe siècle (*Apparebit*, Du Méril, I, 135); quand la rime s'y introduit, deux systèmes sont en présence, qui obtiennent un succès à peu près égal : tantôt on fait rimer le premier et le second hémistiche d'un vers respectivement avec le premier et le second du vers suivant, divisant ainsi le vers en deux moitiés à peu près égales (v. plus loin, § II); tantôt, au contraire, on morcelle le vers en trois tronçons, et, laissant intact le second hémistiche, on divise le premier en deux parties marquées par la rime. Dans une pièce du Xe siècle environ (*ibid.*, p. 132), ce système apparait, mais irrégulièrement suivi :

Nam quis promat summæ pacis — quanta sit lætit*ia*,
ubi viv*is* — margarit*is* — surgunt ædific*ia*,
auro cel*sa* — micant tect*a* — radiant triclin*ia*.

Le premiers vers est dépourvu de rimes; mais on voit se dessiner dans les deux autres cette division en trois membres dont les deux premiers sont égaux et plus courts que le troisième. Cette coupe est très fréquente aux XIe et XIIe siècles :

Omni *die* — dic Mar*iæ* — mea, laudes, an*ima;*
ejus *festa,* — ejus *gesta* — cole devotiss*ima.*
(*Ibid.,* 133, note. — XIIe siècle. Attrib. à saint Bernard.)[1]

C'est elle que nous trouvons en provençal dans la première moitié du XIIe siècle :

En abriu — s'esclairoill riu — contral pascor,
e per lo broill — naissoil fuoil — sobre la flor,
bellamen — ab solatz gen — ab conort de fin amor[2].
(Marcabrun, M. *Ged.*, 796-7.)

1. Sur les poésies attribuées à saint Bernard, V. Hauréau, *Journal des Savants*, 1884.

2. Dès que ce vers apparaît dans la langue vulgaire, on voit que sa parenté

Nous avons cité la strophe complète pour montrer qu'elle est identique à celle de Guillaume IX que nous avons étudiée plus haut, quoique le troisième vers seul nous intéresse; ce rapprochement montre bien que, ici comme là, ce troisième vers est bien le vers de quinze (ou quatorze syllabes) que Marcabrun s'est borné à pourvoir de rimes intérieures.

Voici tous les vers de même rythme que nous trouvons dans cette pièce :

C'amors vaire — al mieu veiaire — a l'usatge trahidor.
Vers es per ben fait — cap frait — e mainz laizitz per honor.
Que trop beu — plus que non deu — lo vins li tol la vigor.
Sieus seria — sim volia — ses bauzia e ses error.
A la den — torna soven — la lenga on sent la dolor.
Enaissi — torna a decli — l'amors e torna en peior.
E qui mieills fa — sordeitz a — com de la gol an pastor.
A dur auzel — tot la pel — cel qui escortia voutor.

Quand les deux premiers membres sont terminés par une syllabe féminine non élidée (v. 4), ils sont, comme en latin, de quatre syllabes; mais ils sont presque toujours masculins, et le total de sept syllabes qu'ils composent ne peut se diviser en deux parties égales; nous avons alors 4 + 3 ou 3 + 4 (ou même 5 + 2, v. 2). Quant au second hémistiche, il n'est autre que celui du tétramètre resté intact.

Ce vers, une fois constitué, eut un développement original et donna lieu à diverses modifications obtenues par voie d'allongement ou de raccourcissement; ainsi :

... Quem man sai — com l'estai — mas de mill sovenha,
que ges lai — per nuill plai — ab si not retenha.

(P. d'Auvergne, *Rossinhol*, fin de la strophe ; B. *Chrest.*, 77.)

avec le tétramètre latin n'est plus comprise ; si elle l'était, en effet, le premier hémistiche serait féminin ; Marcabrun le fait presque toujours masculin ; mais par une obéissance sans doute instinctive à la tradition, il fait le second également masculin. C'est ce qui arrive aussi dans toutes les pièces provençales les plus anciennes. Cf. p. 349.

Us trichaire — prestre laire — vol que chan, pus sui chantaire,
cossi raire, — mal pessaire — serai del chan tro l'esclaire,
de Sensaire — tro Belcaire — trichan com fol prezicaire,
se fachal corona raire.

(G. de Berguedan, Milà, p. 314.)

Il est clair que ces deux formes ne peuvent remonter directement à un type latin : en effet, dans la première, le long vers serait de onze syllabes (3 m. + 3 m. + 5 f.); or la forme latine du tétramètre, même abrégé de deux pieds, serait 8 f. + 3 m. ou 7 f. + 4 m. Il en est de même de la seconde; comme les deux premiers membres y sont féminins, elle représente un type en 4 f. + 4 f. + 7 f. qui ne peut exister en latin, où les deux moitiés du vers ne peuvent se terminer sur une syllabe de même sexe. Ce que ces deux sortes de vers ont gardé de leur modèle latin, c'est la courte dimension des deux premiers membres comparés au dernier.

Longtemps on conserva le sentiment bien net que cet ensemble de syllabes formait un vers unique, articulé en quelque sorte, mais non démembré en tronçons isolés et vivant de leur vie propre. La poésie française nous fournit quelques exemples intéressants à cet égard :

Pastorel — les un boschel — trovai seant,
qui por s'amiete — bele Mariete — s'aloit dementant,
car laissié l'avoit, — si aimoit — autrui que lui con folete.

(B. *Rom.*, III, 16.)

On voit que notre forme a été traitée ici d'une façon fort libre; les trois longs vers n'ont pas la même dimension; le premier est de onze syllabes (3 m. + 4 m. + 4 m.), le second de dix-sept (6 f. + 6 f. + 5 m.), le troisième de quinze (5 m. + 3 m. + 7 f.). Cependant il est rare que les poètes prennent cette liberté : les deux vers suivants sont de dix-sept syllabes (7 m. + 4 m. + 6 f.) :

[assise.
Je me chevauchai pensis — jouste un larris, — et truis pastòre
et delés li ses amis — estoit assis — vestus de chape grise.

(B. *Rom.*, III, 31.)

On trouve même des vers de dix-neuf syllabes (8 f. + 4 f. + 7 m.) :

[an prison,
L'autre jour moi chivachoie — si pensoie — d'amour qui m'out
et trovai en mi ma voie — gardant proie — Marion et Robesson.

(B. *Rom.*, II, 35.)[1]

Ces exemples nous prouvent bien que les petits vers que l'on pourrait essayer d'isoler dans le grand n'ont pas d'existence individuelle; en effet, ceux qui occupent les places 1 et 2, 4 et 5, et qui devraient, dans ce cas, se correspondre pour le nombre des syllabes, sont inégaux.

Nous croyons donc pouvoir admettre que les trois premiers vers de la strophe couée ont pour origine un long vers (qui ne serait autre que le vers latin de quinze syllabes). Si quelques doutes pouvaient subsister sur ce point, ils seraient levés, ce nous semble, par le fait que la mélodie appliquée au premier membre de cette strophe se répète exactement pour le second[2] : ainsi dans les six vers suivants (nº 573; B. *Rom.*, III, 42) :

Au tens novel, — que cil oisel — sont hetié et gai,
en un boschel — sanz pastourel — pastore trouvai...

1. Bartsch (*Zs. f. rom. Ph.*, II, *loc. cit.*) a signalé en provençal des vers de onze et quinze syllabes où on remarquera un luxe vraiment ridicule de rimes intérieures :

Gen — m'aten — emen — d'amen — plazen — qu'aport
mi — m'enqui — ma fi — amb si — no vi — ma mort,
quan — donan — ploran — penan — pensan — baizan — la vei il qui confort
vis — dos ris — cors fis — blanc lis — cum lis — m'aucis — quem faitz pieitz a gran tort.

(Serveri de Girone dans Milà, p. 378.)

Nous ne croyons pas légitime de rattacher ces vers à ceux que nous venons d'étudier; en effet, bien que les deux premiers aient onze syllabes, la coupe fondamentale en 7 + 4 n'y est pas respectée, puisque la rime intérieure y atteint jusqu'à la neuvième syllabe. Quant aux deux derniers, ils sont de dix-sept syllabes, et non de quinze, comme le dit Bartsch, qui s'en était tenu sans doute au premier couplet, lequel est altéré. Il n'est nullement certain que Serveri ait voulu reproduire d'anciens types; il n'y a là que de bizarres jeux de rimes où se complaisaient la virtuosité et le mauvais goût des troubadours de la décadence.

2. Nous devons ces renseignements à notre ami M. T. Galino.

la mélodie du second vers ne répète pas celle du premier-ce qui arriverait probablement dans l'hypotèse de M. Gau, tier; mais la même phrase musicale va jusqu'au bout des trois premiers, et se répète pour les trois suivants. Il en est de même dans les pièces 74, 574, 569, 580, 1039, 1377[1].

Mais nous n'expliquons de cette façon que la structure des trois premiers vers de la strophe couée, non celle de la strophe elle-même. Il semble, si l'on admet notre système, que l'on doive avoir des groupes non de six vers, mais de trois, reliés par une même rime à la troisième place. En effet, les longs vers primitifs (tétramètres ou autres) étaient souvent distribués en laisses monorimes; si nous y introduisons des rimes intérieures, nous obtenons comme formule, non aab aab, mais aab ccb ddb, etc.

Cette supposition est en effet confirmée par les faits : nous avons un nombre considérable de pièces latines, provençales et françaises qu'il n'y a aucune raison de couper de six en six vers, plutôt que de trois en trois ou de neuf en neuf, et dont la formule est précisément celle qui vient d'être écrite[2]. Mais, d'autre part, si la laisse de

1. Dans le n° 475 (aab ccb, etc) la mélodie du second vers reproduit celle du premier, et celle du troisième reproduit celle du second, avec abaissement d'un ton; mais ce n'est là sans doute qu'un raffinement postérieur amené par l'identité rythmique des trois premiers vers — Dans certaines chansons populaires modernes construites sur ce rythme, on retrouve ce parallélisme et cette quasi-identité du premier membre et du second, non seulement dans la musique, mais dans les paroles; la mélodie y étant identique, les paroles ont été entraînées par elle, et les deux petits vers se répètent mot pour mot :

Levez-vous, chers compagnons,
L'autre nuit nous dormirons;
Dépêchez
Et hâtez,
Venez avec nous entendre,
Dépêchez
Et hâtez,
Et puis réjouis serez.
(Noël normand, dans J. Fleury, *Litt. or. de la B. Normandie*, p. 217.)

2. Cette formule s'applique, pour ne citer que quelques exemples, au *Lætabundus* bachique publié par Leroux de Lincy (*Ch. hist.*, I. xxxv), à la tenson entre Audric et Marcabrun, aux pièces de Marcabrun, de

longueur indéterminée est une forme strophique très commune à l'époque ancienne, le couplet de deux vers n'est ni moins ancien, ni moins fréquent, et c'est sans doute de lui que la strophe de six vers bien déterminée a dû sortir, au même moment peut être que naissait, de la laisse monorime, l'autre forme plus libre en aab ccb ddb, etc. Ou bien celle-ci, si on admet qu'elle est seule primitive, a pu être amenée au type aab aab, etc., par ce penchant pour la symétrie, dû probablement à une influence du rythme des séquences où elle dominait absolument, qui se manifeste de très bonne heure dans la poésie en langue vulgaire, et auquel il faut rapporter l'habitude de distribuer deux par deux les couplets d'une pièce (*coblas doblas*).

Mais si, partant d'un vers de quinze (quatorze) syllabes dont le premier hémistiche est masculin, on divise cet hémistiche même en deux membres, ces deux membres ne pourront qu'être inégaux, comme nous l'avons déjà remarqué. Du jour où chacun d'eux fut considéré comme un vers distinct, on dut se préoccuper de les égaliser. On ne le pouvait sans détruire le rythme propre du vers de quinze syllabes; mais cette considération importait peu à des poètes qui avaient perdu le sentiment de l'origine des formes qu'ils employaient. Les uns, comme Pierre d'Auvergne (v. p. 370), donnèrent à chacun des petits vers trois syllabes; mais comme cette coupe trochaïque était rare et peu en harmonie avec la nature de la langue, on leur en donna plus souvent quatre, et, pour compléter le parallélisme entre ces deux vers réunis et le suivant, on allongea celui-ci jusqu'à huit syllabes : on eut ainsi

Pierre d'Auvergne, de Guiraut de Cabreira, de Guiraut de Calanson, de Peire Cardinal dont nous allons parler, et qui, ayant un caractère plus didactique ou satirique encore que lyrique, pouvaient en effet se modeler sur des pièces en laisses monorimes. Cf. en français : n° 475 : aab ccb DDDB; 992 : aab ccb ddb ccb + refrain.

le type que nous avons cité en premier lieu, et dont voici un autre exemple, qui est de Marcabrun (M. *Ged.*, 234) :

D'aisso lau Dieu
e sant Andrieu
qu'om non es de maior albir
qu'ieu suy, som cug,
e non fas brug,
e volrai vos lo perque dir.

et qui est fréquente en provençal (*Poésies relig.*, p. p. P. Meyer, *Bibl. de l'Ec. des Ch.*, 1860, p. 484 ; Pierre d'Auvergne, *Be m'es plazen ;* Guiraut de Cabreira et Guiraut de Calanson, *Ensenhamens* ; Peire Cardinal, *Prezicator*, etc.)

Peu à peu, on perdit tout à fait la notion de l'origine de cette strophe ; la disposition des rimes en aab aab fut la seule règle maintenue, et on y introduisit toutes sortes de modifications dont nous allons énumérer quelques-unes : nous choisirons surtout nos exemples dans la poésie française, plus riche que la poésie provençale en pièces semi-populaires ; on en trouverait un grand nombre d'autres, auxquels nous avons rarement fait appel, dans les pièces religieuses (elles étaient souvent composées sur de vieux rythmes populaires) et dans les lais et descorts qui, visant à la variété strophique, avaient volontiers recours à des formes devenues rares dans les autres genres[1].

Les formes voisines du type primitif se rencontrent souvent.

En provençal :

Raimon, *Ar* (M. *Ged.*, 322) : 4a 4a 8b 4a 4a 8b (a fém., b masc.).
J. Estève, *Ogan* : 3a 3a 5b 3a 3a 5b (a fém., b masc.).
Id., *L'autr'ier* (fin du couplet) : 2a 2a 8b 2a 2a 8b (a fém., b masc.).

1. On trouvera des exemples de ces différentes modifications en latin dans Du Méril, I, 139, note.

En français :

B. *Rom.*, II, 58; III, 20; III, 21 : 4a 4a 6b 4a 4a 6b, etc. (a masc., b fém.); cf. II, 79, 4e couplet.
Ibid., III, 42 : 4a 4a 5b 4a 4a 5b, etc. (rimes masc. partout).
2015 : 5a 5a 6b 5a 5a 6b (a masc., b fém.).

Mais elles ne sont pas les plus fréquentes; ainsi tous les vers ont la même dimension dans les pièces suivantes.

En provençal :

G. Riquier, *Ab plazen* : aab aab, etc. (vers de 3, tous masc.).
G. de Berguedan, *Chanson* : aab aab (vers de 6; a fém., b masc.).
Moine de Montaudon, *Gascs pecs* : aaab aaab (vers de 7; a masc., b fém.).
R. d'Orange, *Compagno*, et Marcoat, *Mentre* : aab aab (vers de 7; a masc., b fem.).
Marcoat, *Una ren* : aab ccb ddb, etc. (vers de 7; a, c, d fém., b masc.).
G. Raynold et G. Magret, *Magret puiat* : aaab aaab (vers de 7; a masc., b. fém.).
Marcabrun, *Emperaire* : aab aab (vers de 8, tous masc.)[1].
B. de Ventadour, *Bels Monruels* : aab aab vers de 10, tous masc.)[2].

En français :

B. *Rom.*, II, 2, v. 5-10 : aab aab (vers de 5, a fém., b masc.).
Ibid., I, 37 : aab aab (vers de 6, tous fém.).
Ibid., III, 39 : aab aab (vers de 6, tous masc.).

Enfin, on en arrive même à faire les vers 3 et 6 plus courts que les autres.

En provençal :

1. Ce rythme se retrouve dans P. d'Auvergne, *Chantarai*, et le Moine de Montaudon, *Pos Peire*.

2. Ce rythme se retrouve dans les pièces suivantes : B. de Born, *Eu m'escondisc*; P. Vidal, *Drogman senher*; G. Raynolt, *Quant aug*; P. de la Garde, *Farai*; Sordel, *Quan qu'eu*; P. Milon, *Aissi m'aven*.

J. Estève, *Sim vai be* (milieu du couplet) : 5a 5a 2b 5a 5a 2b (a masc., b. fém.).
B. de Born., *Eu chan :* 8a 8a 7b 8a 8a 7b (a masc., b. fém.).
Moine de Montaudon, *Manens :* 10a 10a 10a 7b 10a 10a 10a 7b (a masc., b fém.). (Cf. P. Cardinal, *Bel m'es.*)

En français :

724 (inéd.), 5a 5a 3b 5a 5a 3b (rimes masc. partout).
B. *Rom.*, I, 66 : 7a 7a 3b 7a 7a 3b, etc. (*id.*).
Ibid., I, 28 : 7a 7a 5b 7a 7a 5b (rimes fém. partout).
Ibid., II, 39, et III, 47 : 7a 7a 5b 7a 7a 5b (a masc., b fém.).
Rom., XIII, 520 : 8a 8a 4b 8a 8a 4b (rimes irrégulièrement masc. et fém.).

Souvent on allongea chacun des membres de la strophe :

B. *Rom.*, I, 51, v. 9-16 : 3a 3a 3a 2b 3a 3a 3a 2b (rimes masc. partout).
Ibid., II, 13 : aaab aaab (v. de 6 ; a masc., b fém.). (Cf. plus haut *Gascs pecs* du Moine de Montaudon).

ou on la redouble, soit sur les mêmes rimes, soit sur des rimes différentes :

1165 : aab aab (ab ab) aab aab (vers de 5 ; a fém., b masc.).
B. *Rom.*, I, 35 : aab aab aab aab (a de 4 masc., b de 6 fém.).
Ibid., I, 63 : aab aab ccb ccb (*id.*).
695 (inéd., chanson relig.) : aab aab ccb ccb (vers de 5 ; a et c masc., b fém.).
353 (inéd., chanson relig.) : aab aab ccb ccb (db) (a de 5, masc. ; b de 3, masc. ; c de 5, fém. ; d de 4, masc.)[1].

§ II.

Strophe en ab ab ab ab.

La strophe couée correspond donc à une strophe plus ancienne, latine ou romane, de deux longs vers réunis par

1. V. des constructions analogues dans Froissart, *Poésies*, édition Scheler, II, 296, etc.

deux rimes intérieures et la rime finale; celle que nous allons étudier provient d'une strophe de quatre longs vers reliés ensemble par une seule rime intérieure et la rime finale.

Chacun des quatre groupes de deux petits vers qui la composent correspond à un long vers : c'est un fait incontestable et qui a été reconnu par tous ceux qui se sont occupés de la question[1]. Mais les deux vers que l'on crut reconnaître de bonne heure dans le tétramètre trochaïque pouvaient être rattachés, soit entre eux, si le premier hémistiche de chaque vers rimait avec le second, soit aux deux petits vers formés par le tétramètre suivant, si l'on faisait rimer respectivement ensemble les premiers et les seconds hémistiche; ainsi la coupe :

Pascalis festi gaudi*um* — mundi replet ambit*um*,
cœlum, tellus, ac ma*ria* — læta promant carm*ina*.
(Pierre Damien, XI[e] s. — Du Méril, I, 97, note.)

devait aboutir à la strophe à rimes plates aabb, etc., qui a été assez souvent employée aussi dans les plus anciens textes lyriques, mais qui n'offre rien de bien intéressant à cause de son indétermination.

La seconde coupe :

Admiranda, sed fav*oris* — digna dies or*itur*,
celebranda cunctis *horis* — vita sancti pand*itur*.
(*Ibid.*)

produisait naturellement la strophe en ab ab, etc.

La forme qui devait naître du tétramètre trochaïque ordinaire était une petite strophe composée d'un vers féminin de 7 (8) syllabes, et d'un vers masculin de 7 :

Apparebit repentina — dies magna Domini.

1. Du Méril, Bartsch et M. Suchier entre autres; cependant F. Wolf ne partage pas cette opinion : « Il n'y a que deux formes strophiques, dit-il, qui soient sorties directement de la poésie populaire, celle des vers coués et celle des vers léonins (à rimes plates). » (*Ueber die Lais*, p. 198, note 38. Cf. Du Méril, I, 97. note I.)

En fait, elle est très fréquente dans les textes les plus anciens de la lyrique provençale et française :

Pos la foilla reviróla — que vei entrels cims cazér.
(Marcabrun, M. *Ged.*, 806.)[1]

Dolereusement cóménce — qui chanter veut de dolór.
(G. de Soignies, Scheler, II, 15.)[2]

Dans les exemples qu'on en trouve, l'alternance des vers féminins et masculins n'est certainement pas due au hasard ; dans les pièces où le vers masculin est précédé de plusieurs vers féminins, la syllabe atone est également en surnombre dans ceux-ci ; ainsi dans Guillaume IX :

Farai chansoneta nova
ans que vent ni gel ni plova,
ma domna m'assai em prova
cossi de qual guiza l'am...[3].

Cette forme strophique admit de très bonne heure des vers d'une autre dimension : en effet, le moule une fois trouvé, il était naturel d'y faire entrer tous les vers usités ; ceux de huit syllabes sont ceux qui y prirent place le plus fréquemment. Mais il est clair que la forme dont

1. Même disposition dans Marcabrun (*Per l'aura*), Cercamon (*Car vei, fenir* et *Amors*), J. Rudel (*Quan lo rius*), B. de Ventadour (*Bel m'es*, etc.).

2. On nous verra souvent citer G. de Soignies dans ces études sur la versification : il a, en effet, reproduit ou imité systématiquement dans toutes ses pièces, sans aucune exception, des formes anciennes. Même disposition dans le même : *Douce amors* (*ibid.*, II, 19) ; *L'an que la saisons* (II, 30) ; *Quant li tens torne* (II, 58) ; dans Guyot de Provins (n° 21) ; Gace Brulé (n° 1939) ; G. d'Espinau (n° 501) ; Anon., n[os] 1621, 981, 1149, etc., etc.

3. Pièce en aaabab (a féminin, b masculin).

Même disposition dans Marcabrun, *Dirai vos;* B. de Ventadour, *Amors enqueraus*, *Aro no vei*, *A tantas*. — En français, on trouverait également un très grand nombre d'exemples. Plus tard, au contraire, certains poètes s'avisèrent de rétablir l'équilibre en ajoutant une syllabe au vers masculin ; dans le *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengau (1288), les vers masculins ont huit syllabes et les féminins sept, ce qui prouve que la disposition en 7a 7b (a fém., b masc.) présentait bien à l'oreille deux vers inégaux, et non égaux, comme ils seraient pour nous aujourd'hui, ou, en d'autres termes, que l'atone était encore très perceptible dans la prononciation ; en effet, Matfré Ermengau fait quelquefois porter sur elle la rime, ce qui, à notre sens, détruit celle-ci.

nous avons parlé plus haut a seule pu sortir directement du tétramètre[1].

Cette paire de vers à rimes croisées, répétée quatre fois, forma le couplet dont nous parlons : c'est qu'en effet, dans la poésie latine ryhtmique, vers la fin du XIe siècle, la strophe de quatre longs vers devint très fréquente et remplaça presque complètement celle de deux vers et surtout celle de trois. Il est très probable qu'il en était de même dans la poésie en langue vulgaire, car c'est surtout pour les formes strophiques qu'il y eut toujours entre elles beaucoup d'analogie : quatre longs vers pourvus d'une rime intérieure produisaient naturellement la strophe en ab ab ab ab ; elle est donc plus récente que la forme en aab aab, issue du couplet de deux vers ; c'est ce qui explique que nous en ayons conservé un plus grand nombre d'exemples.

Ces exemples se rencontrent surtout dans des pièces dont le caractère archaïque ou populaire ne peut être mis en doute, et dont plusieurs ont encore conservé le refrain. En français, par exemple, cette forme règne — abstraction faite de la dimension des vers — dont la plus ancienne de nos chansons de croisade (datée de 1148 ; P. Meyer, *Rec.*, nº 39, à refrain), qui n'a probablement pas subi l'influence méridionale ; dans plusieurs autres pièces traitant le même sujet (nos 886, à refrain ; 21, à refrain)[2] ; dans des chansons de femmes (nos 1937, 498) ; dans des chansons satiriques (nos 1866, 1655, 723, à refrain ; 1171, à refrain) ou bachiques (nº 1298) ; dans des aubes (B. *Rom.*, I, 38) et, avec des additions diverses, dans beaucoup de pastourelles (1681, ab ab ab ab ab ab aaa C ; B. *Rom.*, I, 41, à refrain ; I, 49 : ab ab ab ab cc dd eE ; II, 27 : ab ab ab ab cc dd ef

1. Les formes composées de vers de dimensions tout à fait inégales sont fréquentes aussi ; celles en 7a 4b 7a 4b ou 6a 4b 6a 4b... s'expliquent facilement par un vers de onze ou de dix syllabes coupé par une rime intérieure à la septième ou à la sixième.

2. Dans des chansons de croisade latines, on trouve la strophe de quatre tétramètres d'où celle-ci est sortie (*C. Bur.*, pp. 27, 29).

FF ; III, 4 : ab ab ab ab cccb ; III, 34 : ab ab ab ab ccb cb ; III, 40 : ab ab ab ab ab ab ; III, 43 : ab ab ab ab + refrain ; III, 44 : ab ab ab ab ab ab bb + refrain ; III, 49 : ab ab ab ab ab ab.

Elle est plus rare en provençal : elle n'y apparaît que plus ou moins modifiée ou allongée dans des pièces anciennes (Bernart de Ventadour, *Pos mi*, *Lanquan vei;* Guill. de Cabestaing, *Lo dous*), dans des sirventés (P. Cardinal, M. *Ged.*, 977, 979, 1237, 1243 ; B. de Born, *Ges no ;* B. Sicart, *Ab greu*, etc.), dans des aubes ou des pièces semi-populaires (Uc de la Bacalaria, *Per grazir;* Sordel, *Aylas, e que*). Il n'en faut pas conclure que cette forme s'est surtout développée au nord, mais plutôt — ce que nous avons déjà remarqué souvent — que les formes populaires y ont été plus vivaces qu'au midi. Mais si le type le plus commun est celui de huit vers, le couplet de six vers également à rimes croisées (ab ab ab) se trouve quelquefois aussi, le plus souvent agrémenté de fioritures diverses. Si nous ne l'avons pas étudié séparément, c'est que les textes ne nous permettent pas d'affirmer qu'il a été fréquent dans la poésie populaire; mais il a dû l'être, et sa rareté nous incline même à penser qu'il est plus ancien que celui de huit vers. Nous le rattachons naturellement au couplet de trois longs vers monorimes; or, ce couplet, si nous en jugeons d'après la poésie latine, est un peu plus ancien que celui de quatre vers; il est du moins très usité dans la poésie latine rythmique du XI[e] siècle, comme nous l'avons remarqué plus haut. Voici quelques exemples de la forme ab ab ab.

En provençal :

Rambaut d'Orange, *Escoutatz* (chaque couplet est suivi de quelques lignes de prose).

Peire de la Caravana, *D'un sirventés*.

Albertet, M. *Ged.*, 779 (à refrain) et 782.

Uc de Saint-Circ, *Una danseta* (fioritures).

Guill. Figueira, *D'un sirventés* (fioritures).

En français :

Nos 1219.

— 1813 (à refrain).

B. *Rom.*, I, 42.

Ibid., I, 68 (fioritures).

Quant à la forme en ab ab, issue de deux longs vers, elle ne se trouve pas isolément dans la poésie lyrique, mais elle forme, comme on le sait, la première partie de la moitié au moins des strophes courtoises.

En résumé, la poésie populaire, soit en latin, soit en roman, a dû posséder des strophes de deux, puis de trois, puis de quatre longs vers qui, divisés par une rime intérieure, ont produit les différentes formes dont nous venons de nous occuper.

Nous ne pouvons abandonner l'étude de ces formes sans faire observer qu'il y en a d'analogues ou d'identiques dans la poésie populaire moderne de l'Italie : leur examen nous amène précisément aux mêmes conclusions que les remarques qui précèdent, et nous permet même d'entrevoir un état antérieur à celui que nous découvrait la poésie française.

M. D'Ancona (*La poes. popol. ital.*, § IX, pp. 299-320) divise les formes de la chanson populaire italienne en trois groupes :

Les premières (ab ab ab ab) sont propres aux *strambotti* de la Sicile et du sud de l'Italie.

Les secondes (ab ab, plus une addition ou *ripresa* variable, le plus souvent ab ab cc, ab ab ccdd, ab ab abcc; on sait que cette dernière forme est celle de l'*octave* courtoise) sont propres aux *rispetti* toscans.

Les troisièmes (ab ab) appartiennent à l'Italie supérieure (*villottes* frioulanes, par exemple)[1].

1. La classification proposée par M Nigra, *Rom.*, V, 430 sq., est très analogue à celle de M. D'Ancona.

Mais, ainsi que le remarquent MM. d'Ancona et Nigra, dans le *rispetto* toscan, les derniers vers répétent, tantôt une fois, tantôt deux, selon la longueur de la *ripresa*, l'idée exprimée par les premiers et surtout par la fin du premier quatrain : cette habitude est si forte que les chanteurs ajoutent souvent de ces reprises à des strophes complètes par elles-mêmes; de sorte qu'en somme, le *rispetto* toscan se réduit à un quatrain, comme la *villotte* du Frioul. — Mais c'est, dit-on, de la Sicile que la poésie populaire s'est répandue dans le reste de l'Italie : faut-il admettre que le huitain sicilien est arrivé complet dans l'Italie centrale et septentrionale, et qu'il a été amputé ici de quatre vers, là de deux? Cela est peu probable : il est plus naturel de supposer que la forme primitive de la poésie sicilienne était le quatrain, qui est resté intact dans le Frioul, abrité par ses montagnes contre les influences extérieures, s'est allongé d'une *ripresa* au centre, s'est redoublé au sud. Ce qui confirme cette opinion, c'est qu'il arrive souvent que les *strambotti* siciliens sont très nettement divisibles en deux quatrains, dont le second parait adventice[1].

En somme, la forme essentielle de la poésie populaire italienne nous ferait remonter un peu plus haut que celles

1. M. D'Ancona (*ibid.*, p. 307) remarque de plus que la consonnance atone qui va jusqu'au bout du huitain sicilien ne dépasse pas les quatre premiers vers du *rispetto* toscan : on a en Sicile pour la même pièce par ex. : ari, iri, ari, iri,— ari, iri, ari, iri; —en Toscane are, ire, are, ire, — ato, apo, ina, iga : ce qui tend à prouver que cette pièce, quand elle a passé de Sicile en Toscane, était réduite à un quatrain, et que les deux quatrains qui la terminent ont étés ajoutés indépendamment l'un de l'autre.

Telle est la théorie qui nous paraît de beaucoup la plus vraisemblable. Cependant on pourrait soutenir sans absurdité que la poésie sicilienne a directement emprunté sa forme fondamentale à la nôtre, qui a été, comme on le sait, très florissante en Sicile au XIIIe siècle. Il semble bien du moins qu'il y ait des pièces, françaises d'origine, qui se sont conservées jusqu'à présent dans la poésie populaire du sud de l'Italie. La seule communauté du thème ne nous paraît pas pouvoir expliquer, par exemple, la ressemblance vraiment frappante qu'il y a entre des pièces françaises et provençales que nous avons citées ailleurs (*De nostratibus*, etc., III) et

que nous avons rencontrées en France, et nous ramènerait, en fin de compte, à ce couplet de deux longs vers que nous avons déjà retrouvé sous la strophe couée, sous le premier quatrain de tant de couplets courtois, et qui a dû être une des formes primitives de la poésie populaire romane.

Peut être cette forme n'est-elle pas elle-même primitive, et y en a-t-il eu une autre plus élémentaire encore : c'est un genre italien qui nous invite à le penser, celui du *stornello* : il y a trois types de *stornelli* (D'Ancona, *ibid.*, 313) : 1° aa; 2° aba (le premier vers a cinq syllabes, les deux autres dix); 3° aba (les trois vers sont de dix syllabes). Dans les deux derniers, les vers 2 et 3 sont ordinairement reliés par une consonnance atone. — C'est le second qui, selon M. Nigra, est le plus ancien : là, le premier vers est ordinairement formé par un nom de fleur, sorte d'invocation qui est souvent sans rapport de sens avec le reste du morceau :

Fiore d'erbetta,
Dove passate voi, donna ben fatta,
Quella sen chiama terra benedetta.
(Marcoaldi, p. 10, cité par Ive, p. 311.)

Selon M. Nigra, on aurait là le dernier vers d'une strophe saphique suivi des deux premiers de la strophe suivante; mais ce rapprochement n'a de valeur que pour les yeux; il nous paraît tout à fait inadmissible que la strophe

le couplet suivant recueilli à Bola (Calabre). (Le texte original est grec.) « Puissé-je avoir deux mesures de blé — pour passer le noir hiver ; — et puis je voudrais avoir une bonne vache — pour faire des crèmes et des fromages; — et puis je voudrais avoir un bon cochon — pour faire du lard et du saindoux; — et puis je voudrais avoir une jeune fille belle comme la lune — pour me tenir compagnie le soir. » (*Revue critique*, 1866, II, 301.) Il est vrai, et c'est notre opinion, que la poésie française a pu laisser au sud de l'Italie quelques sujets, sans imposer sa forme à la poésie populaire de ce pays.

saphique, même devenue rythmique, ait pénétré dans les couches populaires; et, alors même, son unité eût été trop sensible pour qu'on pût avoir l'idée de former un tout de deux morceaux tronqués. Selon M. Schuchardt (*Ritornell und Terzine*, p. 16), ce serait un quatrain dont le dernier vers serait tombé. Mais alors comment expliquer que le premier vers soit plus court que les autres, et que ceux-ci soient réunis entre eux, à défaut de rime, par une consonnance atone? Nous pensons que le premier vers est une addition postérieure : en effet, il n'a pas de rapport de sens avec les deux autres, et un grand nombre de pièces ne le possèdent pas. La pièce devait se composer originairement de deux vers issus d'un long vers rythmique, qui ne rimaient pas, et que l'on s'était borné à rattacher par une consonnance atone. Puis, quand la rime fut devenue un élément indispensable du vers, on ajouta l'invocation du début pour satisfaire à cette exigence[1]. Il ne faut pas nous objecter qu'en Espagne, par exemple, certaines pièces se rencontrent à la fois sous les deux formes, et que la même pensée, la même image a produit d'un côté un quatrain, de l'autre un tercet. On ne peut en conclure avec certitude, ni que le tercet est une abréviation du quatrain, ni le quatrain un développement du tercet, tellement toute cette poésie est peu susceptible de chronologie; la matière en est aussi éminemment malléable, et on peut sans effort la resserrer en deux ou trois vers ou l'étendre en quatre : il est tout naturel que, les deux moules existant concurremment, des chanteurs qui n'avaient gardé d'un morceau que l'idée générale, l'aient fait entrer dans l'un ou dans l'autre. Les exemples modernes ne peuvent donc rien prouver ni pour ni contre aucune des théories proposées.

Si la nôtre est juste, il aurait donc existé en latin vulgaire de très courtes pièces composées en réalité d'un

1. Sur les pièces commençant par des noms de fleurs, V. D'Ancona, *ibid.* p. 315. — Sur cette forme, V. la note A à la fin du volume.

seul vers. Quelque étrange que puisse paraître cette idée, elle n'est pas insoutenable : ces sortes de poésies, invocations amoureuses ou traits satiriques, sont de celles qui sont improvisées, par exemple, dans ces tournois poétiques dont nous avons parlé, et qui ne peuvent l'être facilement qu'en se renfermant dans de très étroites limites; il peut se faire que cette forme, assez analogue à celle des distiques grecs, soit une des plus anciennes de la poésie populaire romane : on la retrouve, en effet, très bien conservée dans la Galice, dont la poésie populaire est très archaïque[1]; dans toute l'Espagne même, le petit couplet de trois vers en aba (*estribillo*) qui s'attache souvent au quatrain, mais qui en est en réalité distinct[2], n'est autre chose que le *stornello* italien, sauf que les vers en sont plus courts, ce qui serait un argument de plus en faveur de notre théorie.

Les deux autres formes qui nous restent à examiner (aaa BB et aab ab) trouveront plus naturellement leur explication dans les pages suivantes.

1. V. *Rom.*, V, 49 et 64.
2. V. *Rev. critique*, 1866, II, 137.

CHAPITRE III

LES GENRES A FORME FIXE.

§ I.

Leur destination.

A la différence des genres qui ont été étudiés au début de cet ouvrage, ceux que nous allons passer en revue sont caractérisés, non par leur sujet, mais par les formes de versification qui y sont employées. Cependant, il n'est pas absolument exact de les appeler *genres à formes fixes*, car si leur forme est devenue invariable, il est probable qu'elle ne l'avait pas toujours été. Le trait distinctif de ces genres est plutôt qu'ils étaient destinés à accompagner la danse; l'aube, la pastourelle, etc., bien que faites pour être chantées avec un accompagnement musical, se fussent mal prêtées à cet emploi; au contraire, c'était primitivement la destination de toute cette lyrique populaire dont nous avons essayé plus haut de reconstituer les thèmes, et dont nous allons tenter maintenant de retrouver les formes principales.

Tout d'abord, cette destination est incontestable; son souvenir reste marqué dans le nom même d'un grand nombre de genres poétiques français, allemands, espagnols[1] ou même romans, c'est-à-dire remontant à la période

1. V. Du Méril, I, 95, note.

du latin vulgaire; en effet, les divertissements purement populaires ne durent pas être grandement influencés par les changements sociaux qui se produisirent au commencement du moyen âge; ils gardèrent le caractère traditionnel qu'ils avaient sans doute depuis longtemps déjà. Dans le peuple, à défaut d'instruments, c'étaient les voix accompagnées de battements de mains ou de pieds qui réglaient les mouvements des danseurs :

Castalidumque choris vario modulamine plausit
Carminibus, cannis, pollice, voce, pede.
(Sid. Apollinaire, I, 9.)

Feminæque choros, inde plaudendo, componebant.
(Leibnitz, *Rer. Brunsw. script.*, I, 63. — Textes cités par Du Méril, I, 95, note.)

Les refrains dont nous avons longuement parlé faisaient partie de ces chansons de danse; ils sont qualifiés, nous l'avons déjà dit, « de chansons de carole, rondets, rondets de carole ». Une foule de débuts, évidemment traditionnels, font allusion à la danse

C'est la jus c'on dit es prés, jeu et bal i sont criés.
(B. *Rom.*, II, 80. — Cf. *ibid.*, II, 93; II, 44, p. 378; et *Mot.*, II, 93.)

C'est la jus c'on dist enmi le pré.
Gieus et baus i a levé.
(*Mot.*, II, 75.)

Dansés, bele Marion,
ja n'aim je riens se vos non.
(B. *Rom.*, III, 11.)

Je ne m'en puis conforter
por juer ni por baller.
(N° 1669, *Arch.*, XLII, 259; n° 2035 *ibid.*, XLII, 263.)

Or charoles je menrai, ma très douce amie, aval les prés.
(*Mot.*, II, 80.)

Bele, quar balez et je vos en pri
et je vos ferai le virenli.
(*Ch. de Saint-Gilles.*)[1]

1. Nos chansons étaient donc faites pour être *chantées et dansées* à la fois. M. Decombe (*Chansons pop. d'Ille-et-Vilaine*, pp. XVI-XXIII) cite un grand

Maine je, maine je bien la danse
a la guise de Normandie?

(*Rom.*, X, 523.)

C'est surtout au printemps, comme il est naturel, que ces danses avaient lieu; les fêtes de mai étaient célébrées à peu près dans toutes les parties de la France (v. plus haut, p. 89); elles existaient en Allemagne (v. *Zeitsch.*, *f. d. A.*, XXIX, 207), et gardèrent fort tard en Italie une vogue extraordinaire (D'Ancona, *La poes. pop.*, pp. 35-41). Les clercs qui ont composé les *Carmina Burana* ne manquent pas, quand ils décrivent le printemps, de mentionner les danses qu'il ramène, et dont elles sont, pour eux, l'un des plus vifs attraits : ils célèbrent le mois de mai, non seulement parce qu'il fait éclore les fleurs et chanter les oiseaux, mais parce qu'il permet de contempler des essaims de jeunes filles qui s'ébattent sur le gazon en chantant des airs nouveaux :

Ecce flores aut lilia,
et virginum dant agmina
summo deorum carmina.

(*C. Bur.*, p. 195.)

Ludunt super gramina virgines decoræ
quarum nova carmina dulci sonant ore.

(*Ibid.*, p. 191.)

Ces poésies célébraient certainement le mois où renaît la nature :

Compagnon, or dou chanter
en l'onor de mai!

(B. *Rom.*, 340; V. plus haut, p. 88, note 2.)

nombre de textes se rapportant à une curieuse coutume qui existait autrefois en Bretagne : les nouvelles mariées devaient acquitter un *droit du seigneur* d'une espèce toute particulière : il leur était enjoint, sous peine d'une amende qui pouvait aller jusqu'à soixante sous, de venir, à un jour déterminé, ***chanter et danser*** une ou plusieurs chansons devant leur seigneur. M. Decombe ne nous indique pas la date des textes qu'il cite; ils paraissent être des xve, xvie et xviie siècles.

Dans ces fêtes, dans ces *jeux sous l'ormel*, non seulement on chantait des chansons, mais on en composait : le roman de *Guillaume de Dôle* fait mention d'une danse

que firent puceles de France
a l'ormel devant Tremilli
ou l'en a maint bon plet basti.

(B. *Rom.*, p. 379.)

C'est probablement de ces pièces purement populaires que la description du printemps a passé dans les chansons courtoises, dont elle est devenue, comme on le sait le début à peu près invariable, et où elle a dû diminuer de plus en plus d'importance; on sait que Thibaut de Champagne[1] et beaucoup d'autres faisaient fi de cette banale entrée en matière; elle tenait, au contraire, une grande place dans les chansons des plus anciens poètes : le biographe d'un troubadour contemporain de Marcabrun, Pierre de Valéria, dit de lui, avec un dédain qui indique le changement accompli dans la mode : « Fetz vers tals com hom fazia adoncs, de paubra valor, de foillas e de flors e de cans e de auselhs » (R., V, 333). La description des saisons diverses tient encore beaucoup de place dans Marcabrun, chez qui elle revêt un style bizarre et tourmenté par lequel l'auteur essayait peut-être de renouveler la matière.

A l'origine, la danse, dédaignée sans doute par les hommes, était, comme l'indiquent plusieurs des citations précédentes, un divertissement exclusivement féminin : c'est ce qui nous explique que les premières chansons de danse aient été composées par des femmes; nous avons vu quelles traces cette habitude a laissées. Mais si les hommes ne participaient point aux danses, ils y assistaient et les regardaient avec intérêt : dans les poèmes et les romans,

1. N° 324; Tarbé, p. 30. Cf. plus haut, p. 289.

c'est souvent par la grâce que les jeunes filles y déploient qu'elles inspirent l'amour[1].

Bientôt la haute société emprunta au peuple ce divertissement; mais vers le commencement du XII[e] siècle, elle aussi le réservait encore aux femmes : dans la description que fait Wace des noces d'Artus, les femmes *carolent* pendant que les hommes *behourdent*[2]. Ce ne fut que quand les mœurs furent devenues moins austères que les caroles réunirent les deux sexes : c'est ainsi que les choses se passent dans les romans du commencement du XIII[e] siècle[3].

1. Souz un chastel q'en apele Biaucler
en mout poi d'eure i ot granz bauz levez.
Ces damoiseles i vont por caroler,
cil escuier i vont por behorder.
cil chevalier i vont por esgarder.....
(B. *Rom.*, I, 13.)

Cf. la pièce portugaise citée plus haut, p. 164. — Dans *Gui de Nanteuil* les « puceles » qui doivent être le prix du combat *carolent* devant les chevaliers pour les animer à bien faire :

Les puceles esgardent qui les corps ont legiers :
la karole commenchent que les corps ont legiers ;... (*sic*)
Ayglantine la gente en enforce son bal,
entre lui et Flandrine qui le cuer ot loial,
pour ce que miex i fierent de Nantueil li vassal.
(Edition P. Meyer (*Anc. Poëtes)*, v. 2439, 2511 sq.)

Enfin le poème de la *Clef d'Amour*, imité d'Ovide, recommande aux jeunes filles qui veulent se faire aimer de bien chanter, de savoir « caroler et danser avec de petits pas simples et nonchalants ». (G. Paris. *La poésie au moyen âge*, p. 199.)

2. Cf. J. Bretex, v. 3093 :

Les dames main a main se tiennent
et tout ainsi comme elles viennent
se prent chacune a sa compaigne,
ne nus hons ne s'i accompaigne.

3. Il en était de même dans la vie. Dans le récit d'un tournoi qui eut lieu à Joigny, probablement un peu avant 1180, le biographe de Guillaume le Maréchal « nous représente les dames carolant avec les chevaliers au son d'une chanson que chantait le Maréchal » (*Rom.*, XI, 37). Dans le roman du *Châtelain de Coucy*, la dame de Faiel

prist entour soy sà et là
par les mains dames, chevaliers,
pour caroller.
(Crapelet, p. 129.)

Le chant destiné à accompagner la danse était évidemment réparti en couplets chantés par un personnage (ou peut-être par plusieurs) et en refrains repris en chœur. Ce fait est mentionné rarement dans les descriptions de caroles que nous possédons[1]; il n'est pas douteux cependant, car il est attesté par plusieurs textes : dans le *Roman de la Violette* (p. 38), Gérart chante, et tous en chantant répondent :

> Ensi va qui bien aime, ensi va.

Dans le roman du *Châtelain de Coucy* (éd. Crapelet, p. 128), une dame ayant chanté un rondet, l'auteur ajoute :

> A ceste chanson hautement
> chanterent tuit et respondirent.

Si, la plupart du temps, l'auteur se borne à citer le refrain d'une chanson, c'est que ce refrain était la partie essentielle de la pièce, et qu'il était inutile d'expliquer ce que tout le monde savait, c'est-à-dire qu'elle se composait aussi d'autre chose. Un prédicateur du commencement du XIIIe siècle, Jacques de Vitry, nous fait bien comprendre, par une comparaison plus originale que délicate, comment les choses se passaient : parlant des femmes qui conduisent les danses, il nous dit qu'elles portent au cou la clochette du diable, qui les suit des yeux; c'est ainsi que, dans un troupeau, la vache qui porte au cou une clochette renseigne le berger sur l'endroit où se trouvent ses compagnes. Ailleurs, il compare les gens qui chantent des chansons de danse au chapelain qui chante le verset, et aux clercs qui lui répondent[2].

En Allemagne, les choses se passent de même, et l'on

1. Elles ont été réunies par Wolf, *op. cit.*, p. 185. Ajouter *Renart le Novel* 2546-96.
2. Ces deux textes on été cités par M. P. Meyer, dans une de ses leçons du Collège de France.

sait que la plupart des danses y venaient de France. Nithart parle à chaque instant du *Vorsinger* et du *Vortanzer* (ces deux personnages se confondent peut-être) qui dirigeaient les danses (Bartsch, *Lied.*, XXV, 405, 449; éd. Haupt, p. 62, v. 21), et particulièrement les danses populaires. « Que les *Voretanzer* se taisent, dit-il, et vous serez tous priés de commencer une danse *courtoise au violon* » (*Lied.*, XXV, 437.)

Ces chansons de danse étaient éminemment dramatiques : elles l'étaient d'abord par leurs façons brusques et vives de mettre en scène des personnages, et la suppression presque complète de la narration au profit du dialogue; elles l'étaient plus encore par la manière dont elles étaient chantées, on pourrait presque dire jouées, et dont leur caractère littéraire n'est qu'une conséquence : ces répliques échangées entre le chœur et le soliste constituaient de véritables drames. C'est de divertissements analogues à nos fêtes de mai qu'est sortie la comédie en Grèce; elles n'ont pas produit chez nous de théatre proprement dit (et encore il n'est pas sûr que le *Jeu de la Feuillée* ne s'y rattache pas), parce que le théâtre existait déjà sous une forme plus complète et plus grandiose, mais il y avait là véritablement des germes dramatiques. La *balada* bien connue « *A l'entrada del tems clar* » est en quelque sorte le livret d'un petit opéra-comique fort gracieux : à l'entrée du temps clair, nous dit-elle, la joie renaît et la reine convoque jusqu'à la mer danseuses et danseurs... Mais, d'autre part, arrive un personnage qui vient assombrir leur gaîté, le roi, qui est proprement cet « empêcheur de danser en rond » dont la langue théâtrale a conservé le souvenir, à ce que nous a dit bien souvent M. Sarcey. Heureusement, la reine n'a de lui aucun souci, et il y a là un « léger bachelier » qui saura bien la consoler des ennuis que lui cause son vieux mari. Et chacun des couplets est suivi des cris de la bande joyeuse qui repousse loin d'elle les « jaloux ».

Une foule de refrains nous indiquent que l'action, ici esquissée, était souvent jouée en réalité : comme dans nos rondes enfantines de la *Belle Marjolaine* et du *Chevalier du Guet*, qui doivent reproduire assez exactement ces anciennes danses, les assistants se partageaint en deux groupes[1], et il y avait sans doute des échanges de l'un à l'autre. Dans l'un des deux camps, règne l'allégresse : c'est celui des amoureux; ils éloignent d'eux avec mépris ceux qui ne sont pas dignes de partager leurs plaisirs, ceux qui n'aiment pas ou n'ont pas de belles amies :

Traiès vos la, qui n'amés mie par amors.
(*Mot.*, I, 171.)

Tuit cil qui sunt enamourat vignent dançar, li autre non.
(*Mot.*, I, 151.)

Voi t'an lai, qui n'aimme mie, voi t'an lai.
(*Mot.*, II, 25.)

N'en nostre compaignie ne soit nus s'il n'est amans.
(*Ren. le Novel*, 6904.)

Hounis soit ki blasmera la vie que nous menons.
(*Ren. le Novel*, 7029, 7078.)

Dehait ait ki d'amer ne balera
et ki ne se renvoisera !
(B. *Rom.*, I, 71.)

On s'exhorte à braver ces *ennuyeux* qui veulent attrister la vie en condamnant l'amour, et à ne pas les imiter ; on essaie d'exciter leurs regrets :

Faites joie, meneis joie malgrei la vileinne gent.
(*Mot.*, II, 12.)

Vilaine gent, vos ne les sentés mie, les doz maus que je sent.
(*Mot.*, I, 77, et Jubinal, N. R. II, 237.)

1 Il est donc fort possible que les couplets aient souvent été chantés, non par un seul personnage, mais par tout un groupe, et que les caroles n'aient pas été seulement des danses en rond, mais aussi des danses à figures. Il serait bien étonnant, en effet, que le moyen âge n'eût pas su donner quelque variété à un divertissement auquel il s'est livré avec tant de passion.

Esgardés quel vie nous menons, vous qui n'amés mie.
(*Ren. le Novel*, 6964.)

Certes, or n'est-il vie que d'amer, que que nus die.
(*Ibid.*)

Vous le lairrez, vilain, le baler, le jouer, mais nous ne le lai-
[rons mie.
(G. Paris, *Chr. Legouais*, p. 27.)

Prendés ce garçon, metés le en prison, couart le trovai.
(*Ren. le Novel*, 7012.)

Jone dame ki n'aime, Diex l'a bien obliée.
(Condé, 290.)

Nus n'a joie s'il n'aime par amors.
(*Ren. le Novel*, 2382.)

On leur interdit de porter les emblèmes de la joie :

Si que nus n'en port chapiau de flors s'il n'aime.
(*Mot.*, I, 194.)

Ceux qu'on a ainsi honnis s'efforcent de prouver qu'ils ne le méritent pas :

G'i doit bien aler et bien caroler, car j'ai bele amie.
(B. *Rom.*, II, 89.)

Ils sont alors admis dans la ronde, et ce sont des cris enthousiastes :

Or de l'espringuier, je me renvoiserai.
(*Mol.*, I, 199.)

Espringuiez et balez liement
Vos qui amés par amors leaument,
(*Ch. de St-Gilles*, et nº 1367. Inéd.)

On accompagne les différentes figures de paroles qui y sont appropriées ; c'est évidemment quand un danseur prenait sa danseuse par la main qu'il chantait des vers comme ceux-ci :

Tout ainsi vait qui ainmet jolietement.
(*Ms. d'Oxf.*, *Ball.*, 79.)

Je tieng par la main m'amie, s'en vois plus mignotement.
(*Mot.*, I, 23, et G. Paris, *Chr. Legouais*, p. 28.)

Dex, ensi va qui aime, ensi va.
(*Mot.*, II, 58, et *Viol.*, p. 39.)
Ensi doit entrer en vile qui amors maine.
(*Ren. le Novel*, 1666.)
Ainsi va qui amors maine.
(*Lai d'Aristote*, v. 456.)
Ensi va bele dame a son ami.
(B. *Rom.*, I, 36.)
Nus ne doit lés le bois aler, sans sa compaignete.
(*Ibid.*, I, 49.)
J'an moins par les dois m'amie, s'en vois plus mignotement.
(*Ibid.*, II, 27.)
Par chi va la mignotise, par chi ou je vois.
(Adan de la Hale, dans *Anc. Th. fr.*, p. 85.)
Avec tele compaignie doit l'en bien joie mener.
(*Ren. le Novel*, 6727.)
Je la tieng par le doy cele que amer doi[1].
(G. Paris, *Chr. Legouais*, p. 27.)

Nous ne pouvons savoir au juste quelle était la valeur poétique des textes qui accompagnaient ces divertissements; mais s'ils étaient un peu maigres ou monotones, n'y avait-il pas là une poésie en action qui vaut bien celle des vers? Celle-ci est toujours, quoi qu'on dise, la propriété de quelqu'un, de celui qui a disposé les mots dans un certain ordre, et qui, par cela même, a fait œuvre personnelle : qu'y a-t-il au contraire de plus impersonnel, de plus anonyme, de plus spontané que ces tableaux rustiques dessinés par les attitudes de ceux qui les forment, que ces figures réglées par le sentiment esthé-

1. Il est possible que les sens des refrains échangés ait pu faciliter les confidences ou conversations amoureuses; il était facile d'utiliser le refrain que l'on chantait pour faire entendre ses sentiments, à peu prè› comme dans la leçon de musique du *Barbier de Séville*. Nous lisons dans la traduction d'Ovide récemment étudiée par M. G. Paris (*Ch. Legouais*, p. 31, note 3) : « Pour le désir du soulas dit l'amant en sa chançon en regretant :

Beau cuer renvoisié et doulx
quant dormirai-je avec vous
entre vos beaux bras ?

Et pour ce qu'il ne l'avoit mie bien servie, ne se tint ele mie atant de lui dire que il n'y dormiroit jamais, mais l'appelle vilain :

Ce ne sont pas bras a vilain a dormir :
ja vilain n'y dormira. »

tique de ceux qui y participent? Ces jeunes filles aux longues tresses, ces jeunes garçons couronnés de fleurs dont les groupes s'entrelacent aux premiers rayons du soleil de mai, qui chantent le réveil de la nature, la puissance de l'amour, et s'abandonnent à la joie de vivre, n'est-ce pas là en quelque sorte de la poésie vivante et agissante? Un philosophe remarquerait sans doute ici que la danse, aussi bien que la littérature, est l'image du caractère d'un peuple. Si le menuet de nos pères a la grâce un peu maniérée qui était à la mode il y a cent cinquante ans, n'y a-t-il pas, dans ces rondes naïves et gracieuses du moyen âge, l'image d'un monde tout jeune, dont les abandons mêmes ont un air d'innocence et de candeur qui nous charme?

§ II

Formes primitives de la chanson à danser. Origine de la strophe en aaab ab.

Essayons de déterminer maintenant les différentes formes de la chanson à danser, et de montrer leurs modifications et complications successives.

La forme la plus simple et la plus ancienne de toutes était composée de couplets que chantait un soliste et que suivait un refrain repris par le chœur. C'est cette forme que nous présentent les *chansons d'histoire*, qui étaient sans doute faites pour accompagner les danses des femmes aussi bien que pour égayer leurs travaux : le couplet y est de trois, quatre ou cinq vers sur une même assonance, et ces différentes dimensions correspondent probablement à des époques différentes [1]. Quand au refrain, il a pu se

1. Nous avons déjà remarqué que le couplet des deux vers devait être le plus ancien de tous, et qu'il avait dû bientôt céder le pas à celui de trois;

composer à l'origine d'onomatopées ou de syllabes imitant le son d'un instrument de musique[1]; mais dans les chansons d'histoire, il est formé tantôt d'une simple exclamation :

E Raynauz amis!
(B. *Rom.*, I, 1.)

tantôt d'une phrase formant un vers :

Chastoi vos en, bele Yolanz.
(*Ibid.*, I, 6.)

ou de deux vers rimant ensemble :

Or orrez ja
coment la bele Aiglantine esploita.
(*Ibid.*, I, 2.)

Ainsi se trouvait constituée la forme en aaa B ou aaa BB[2].

Mais on eut de bonne heure l'idée de rattacher le refrain au couplet par la rime : pour cela, on enleva au refrain son premier vers rimant avec le second, et on le fit rimer avec le couplet : le chœur était ainsi averti du moment où son rôle allait commencer (aaab B)[3] :

vers le commencement du XII[e] siècle, dans la poésie latine, les couplets de trois vers non pourvus de refrain se font rares et sont habituellement remplacés par ceux de quatre. Mais les couplets suivis de refrains sont plus souvent de trois vers que de quatre, sans doute parce qu'il y avait là une forme traditionnelle qui s'imposait. V. par exemple les pièces d'Hilaire, disciple d'Abélard (*Hilarii versus et ludi*, p.p. Champollion-Figeac, Paris, 1838; la *Suscitatio Lazari* et l'*Historia de Daniel repræsentanda* ont été réimprimées par Du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris, 1849, pp. 225, 241). Couplets de trois vers + refrain, *Hil. versus*, pp. 25, 27, 35, 51; couplets de quatre vers + refrain, *ibid.*, pp. 14, 41.

1. Par ex. B. *Rom*, 1, 28. Ces sortes de refrains ne se trouvent plus guère que dans les pastourelles.

2. Cf., outre les romances, où la longueur du couplet varie, B. *Rom.*, II, 32. — Dans la chanson de Guillaume IX : *Pos de chantar* (aaab), le vers-refrain a fait place à un vers ordinaire, mais qui se rapproche d'un refrain en ce qu'il est sur la même rime dans toute la pièce.

3. Cf. une des romances d'Audrefroi, aaabbb B (I, 60).

Kant li vilains vai(n)t a marchiet,
il n'i vait pas por berguignier,
mais por sa feme a esgaitier,
ke nuns ne li forvoie.
Au cuer les ai les jolis malz, coment en guariroie[1]*?*
(B. *Rom.*, I, 25.)

Un perfectionnement de cette forme consiste à couper le refrain en deux parties qui riment respectivement avec les premiers et le dernier vers du couplet (aaab AB) :

Je ne li ai rienz mesfait (*corr.* James je ne li forfis)
ne riens ne li ai mesdit
fors c'acolleir mon amin
soulette.
Por coi me bait mes maris,
laisette?
(B. *Rom.*, I, 23.)

Si les deux vers-refrains étaient remplacés par deux vers ordinaires, on aurait ici la forme strophique dont nous avons plus haut différé l'explication, celle en aaab ab. — Bartsch (*Jarhb.*, XII, 3) y voit le couplet monorime de quatre vers suivi d'un refrain de deux vers (aaaa BB), qui, par l'intercalation d'une rime du refrain à la quatrième place, se serait transformé en aaab ab. Mais on ne peut ainsi jongler avec les rimes, et il faudrait donner quelque raison de cette transposition. Cette théorie n'explique pas non plus une particularité très remarquable, à savoir que les vers en b sont ordinairement plus courts que les autres[2].

Voici comment elle nous paraît devoir être expliquée.

Comme nous venons de le dire, les deux derniers vers

1. Le refrain peut être plus nettement composé de deux vers rimant ensemble et se rattachant au couplet de la même façon : aaab BB (B. *Rom.*, II, 48; cf. II, 51, 52). Cependant, dans ce cas, le refrain, formant lui-même un tout, n'est pas ordinairement rattaché au couplet par la rime.

2. Exemples :

Hil. versus, p. 56 : 8a 8a 8a 4b 8a 4b.

Guill. IX, *Un vers farai; Farai un vers de dreit; Pos vezem :* 8a 8a 8a 4b (rimes masc.). — Marcabrun, *Fams ni mortaldatz :* 7a 7a 7a 3b 7a 3b

(ab) tiennent la place d'un refrain; à l'origine, c'est-à-dire à l'époque du tétramètre ou de ses dérivations immédiates, ce refrain devait se composer d'un long vers, égal sans doute à ceux du couplet; si ce refrain était rattaché au couplet par la rime, on avait la forme aaab B, en vers de douze syllabes, par exemple. Puis, les vers courts remplacèrent dans la poésie lyrique les longs vers, et le refrain seul, à cause de son caractère traditionnel, dut rester ce qu'il était: on eut alors 8a 8a 8a 8b 12B, ou, si l'on considérait le refrain comme composé de deux vers : 8a 8a 8a 8b 8C 4B. Mais. pour qu'il y eût concordance parfaite entre la dimension des derniers vers aussi bien que dans leurs rimes, on raccourcit le quatrième vers, et l'on eut ainsi : 8a 8a 8a 4b 8C 4B, ou 8a 8a 8a 4b 8A 4B, ou enfin, en remplaçant par des vers ordinaires les vers-refrains : 8a 8a 8a 4b 8a 4b[1].

(a fém., b masc.; le quatrième vers, composé d'un seul mot, forme une sorte de refrain intérieur).

B. *Rom.*, I, 72 : 7a 7a 7a 5b 7a 5b (rimes masc.).

» I, 99 : 8a 8a 8a 4b 8a 4b, etc. (rimes masc.).

» II, 50 : 8a 8a 8a 6b 8a 7c (a masc., b fém.; refrain).

1753, G. de Soignies : (abab) 7a 7a 3b 7a 3b (a fém., b masc.).

1. Dans les pièces dont les couplets sont pourvus de refrains, on trouve souvent indifféremment les deux formes aaab AB et aaab CB; ainsi dans B. *Rom.*, I, 23, on trouve un couplet de la première sorte (cité plus haut) et celui-ci :

Et c'il ne m'i lait dureir
ne bone vie meneir,
je lou ferai cous clameir
a certes.
Por coi me bait mes maris,
laisette ?

Cf. *Hil. vers.*, 27. On évitait ainsi de construire toute la pièce sur les mêmes rimes, ce qui eût été nécessaire si on eût fait rimer les vers du couplet avec le premier du refrain; seuls, les vers 4 et 6 conservaient la même rime. Ce qui est plus bizarre, c'est que cette même forme aaab cb se soit conservée dans des pièces où le refrain a été remplacé par des vers ordinaires, changeant à chaque couplet, et où il eût été très facile par conséquent de faire rimer les trois premiers vers et le cinquième ; il en est ainsi dans une pièce des *C. Burana* (p. 167) et dans une autre de Guillaume IX (*Un vers farai*), bien que presque tous les couplets y soient en aaabab. Cf. encore Guillaume IX, *Ab la douçor :* 8a 8a 8b 8c 8b [c] (rimes masc.), et Marcabrun, *Soudadier :* 8a 8a 8a 8a 6b 4c 6b [c] (a masc., b fém.).

Ce couplet admit bientôt, lui aussi, plusieurs modifications, dans le détail desquelles nous ne voulons pas entrer ici [1] ; il nous suffit d'avoir indiqué son origine.

Mais dans la chanson à danser proprement dite, il n'en est point comme dans la strophe dont il vient d'être question : le refrain y subsiste toujours, et n'est jamais remplacé par deux vers ordinaires. Sa forme la plus habituelle était donc un couplet monorime suivi d'un refrain qui y était rattaché d'une façon quelconque : le nombre des couplets était indéterminé. Cette forme reçut par la suite plusieurs modifications : les deux plus anciennes furent la ballette et le rondet [2].

§ III

La Ballette.

La plus importante innovation de la ballette fut de régler le nombre des couplets, qu'elle réduisit à trois ; elle ne s'en tint pas non plus aux strophes monorimes,

1. Elles consistent surtout à augmenter le nombre des vers ou à rétablir entre eux l'égalité : Ex. :

Guillaume IX :	*Farai chansoneta :* aaab ab (v. de 7 s. ; a fém., b masc.)
»	*Ben voill :* aaaab ab (a de 8 s., b de 4 ; rimes masc.)
Marcabrun :	*Assatz* et *L'autrier a l'issida :* aaab ab (v. de 8 ; r. masc.)
»	*L'autrier jost'una :* aaab aab (v. de 7 ; a fém., b masc.)
»	*A la fontana :* aaab aac (v. de 7 ; r. masc.)
»	*Dirai vos senes :* 7a 7a 7a 3b 7a 7b (a fém., b masc.)
B. *Rom.*,	II, 26 : 5a 5a 5b 7a 5b (aab) (a fém., b masc.)
»	II, 28 : aab ab (a de 8 ; b de 6 ; a masc., b fém.)
»	II, 67 : 6a 6a 6a 6a 6a 5b 7a 5b (a fém., b masc.)
	III, I : aab ab (a) (vers de 7 ; a masc., b fém.)

2. Les formes *rondet* et *rondel* (ou plus tard *rondeau*) ne sont évidemment que deux variantes du même mot qui ont dû coexister dès l'époque la plus ancienne ; cependant comme nous avons besoin d'un assez grand nombre de termes pour dénommer des variétés du même genre que l'onomastique du moyen âge ne distinguait pas, nous emploierons les mots *rondet*, *rondel*, *rondeau* dans trois sens différents.

26

qui parurent sans doute monotones : elle emprunta aux chansons leurs formes savantes, et fit suivre les couplets d'un refrain, qu'elle y rattacha ordinairement en allongeant ceux-ci d'un vers ayant la même rime que le refrain tout entier ou que l'un de ses vers :

Ex. :

7a 7b 7a 7b 7b 5c 5C 5C (r. masc. ; *ms. d'Oxford, Ball.* 1).
7a 7b 7a 7b 7b 7c 3C 7C (a fém., b. masc. ; *ibid.*, 7).
abab aba ACA (vers de 7 s. ; a fém., b masc. ; *ibid.*, 11).

On voit par les deux premiers exemples qu'on ne s'astreint pas à donner la même dimension aux derniers vers du couplet et au refrain, ce qui serait évidemment plus régulier ; la liaison du couplet et du refrain se fait au contraire d'une manière très libre[1].

Quant au refrain, il est certain qu'il était répété à la fin de chaque couplet : la nature du genre l'exige ; peu importe que cette répétition ait rarement lieu dans les manuscrits : on sait que les scribes étaient économes de parchemin. Les manuscrits qui nous ont conservé des ballettes placent ordinairement le refrain en tête de la pièce (sans doute parce qu'il était en réalité chanté, et repris en chœur au début) ; puis il le répètent souvent intégralement à la fin du dernier couplet, et ils en répètent même quelquefois les premiers mots à la fin du premier et du second couplet ; du reste, le dernier vers du couplet, destiné à rimer avec le refrain, indique bien que celui-ci devait être répété.

La ballette a existé en Provence sous le nom de *balada*

1. Sur trente ballettes (inédites) du ms. d'Oxford (1-35 ; nous ne comptons pas les nos 5, 16, 21, 24, 32, qui ont été publiées par M. P. Meyer, *Arch. des Miss.*, 2e série, III, IV, V) cette correspondance ne se trouve que dans neuf cas ; mais comme cinq de ces neuf pièces sont tout entières en vers égaux, il ne reste que quatre cas sur trente où apparaisse l'intention de l'établir.

(B. *Chrest.*, 245, 4, 19; 246; 5)[1], mais il ne nous en est resté en réalité que deux spécimens : l'un est la fameuse ronde *A l'entrada,* où les règles ne sont même pas très rigoureusement appliquées (7a 7a 7a 7a 6b 7C 6C 8C ; 5 couplets); l'autre (B. *Chrest.*, 246) est d'une facture assez compliquée (5a 5a 5b 7a 5b 7a 7a 5b 10B ; 3 couplets). Pour ces deux exemples, le refrain ne précède pas la pièce dans les manuscrits; mais cela ne prouve nullement qu'il n'ait pas dû être chanté au début.

Cette forme de la ballette a eu beaucoup de succès à l'étranger : les trois quarts des pièces portugaises du recueil du Vatican, tant les chansons purement courtoises que les pièces semi-populaires, sont des ballettes assez librement traitées[2].

C'est elle aussi qu'a employée la lyrique semi-populaire de l'Italie de la fin du XIII[e] au XV[e] siècle : seulement le

1. Il est assez curieux que les deux pièces qui portent ce nom ne soient pas proprement des ballettes (elles appartiennent à la variété dont nous allons parler) et qu'une véritable ballette soit appelée *dansa* (*l. cit.*, 246). — C'est probablement le mot de *balada* qui a passé au nord sous la forme *ballette*, ce qui indiquerait que le genre est né au sud; le mot provençal a été du moins connu au nord, car une pièce de l'artésien Hubert Kaukesel (*Un chant novel*, *H. Litt.*, XXIII, 616) est intitulée *barade* (*sic*) et répond du reste parfaitement à la définition du genre (aaab CCB ; a de 10 syllabes, b, B, C, de 6). Dans le *Jeu du Pèlerin* (De Coussem., p. 418), il est dit qu'Adan de la Hale avait composé des *balades;* mais on en cite une qui n'est autre qu'un refrain, ce qui prouve que c'est de *rondets* qu'il s'agissait. Le mot *balada*, ou *balade*, est donc un terme assez large qui, au midi, désignait le genre de la chanson à danser, et non l'une de ses variétés. Au contraire, le mot *ballette* au nord désigne une forme très déterminée.

2. Le refrain est souvent tout à fait indépendant du texte, comme dans la forme française la plus ancienne (abba CC. n[os] 2, 3, 4, etc.; exemples très nombreux). Les vers du refrain sont souvent de même mesure que les derniers du couplet, mais il n'y a là aucune recherche, et cela résulte simplement de ce que, le plus souvent, tous les vers sont égaux : en effet, on trouve aussi des formes telles que abba C (107 ; vers de 10 syll., sauf le dernier qui est de 6), abba CCCB (136 ; les quatre premiers vers de 8 syll., les quatre autres de 6). Nous insistons sur ce point, parce qu'on pourrait être tenté de faire rentrer les pièces portugaises dans la variété du genre dont il va être question. Leur nature propre n'est pas indifférente à déterminer, car elle indique qu'elles ont dû être imitées de la poésie française du nord, qui a surtout cultivé la ballette vers le milieu du XIII[e] siècle (c'est de cette époque que paraissent dater celles du manuscrit d'Oxford, sur lesquelles aucune étude critique n'a encore été faite).

nombre des couplets n'est pas limité; le refrain ne correspond presque jamais exactement à la fin du couplet; il n'y correspond pas du moins par les rimes, dont une seule l'y rattache, et ce n'est que peu à peu qu'on s'astreignit à donner à ses vers la même dimension qu'aux derniers du couplet[1]. La dénomination française elle-même a passé les Alpes. Ces pièces reçoivent souvent les noms de *ballata, ballatetta*, *ballatina*, *canzonetta ballatella*[2] (Carducci, pp. 211, 213, 215, 219, 222 et *passim*). Il n'est pas douteux que, comme en France, le refrain n'y ait été répété après chaque couplet[3]; en effet, on ne cessera de le répéter que quand on aura placé à la fin du couplet quelques vers ou quelques mots qui en tiendront manifestement lieu, ce qui ne se fait jamais ici; plusieurs pièces sont encore suivies des premiers mots du refrain (Card., p. 156), et il est probable qu'ailleurs ces mots n'ont disparu que par la négligence des premiers éditeurs. Enfin, voici deux passages

1. Carducci, *Cantil. et Ball.*, p. 52 : 12a 12a 6b 6C 6C 6B.
— — p. 54 : 6a 10b 6a 10b 6a 10b 10c 4ccd 10E 10D.
— — p. 62 : 10a 10a 10a 7b 10c 10B.
— — p. 65 : 10a 10a 10a 10b 8B 10B.
— — p. 73 : 7a 7a 4b 10B 10c.
— — p. 39 : abab abbd ED. Vers de 10 s. 1282. Débat entre deux commères.
— — p. 42 : aaab BB. Vers de 12 s. 1282. Les commères ivrognes.
— — p. 43 : abab abbc DCDC. Vers de 7 s. 1282. Débat entre une fille et sa mère.
— — p. 32 : 10a 10b 6b 10c 10a 10d 6d 10e 10e 10f 10f 10G 10F 10F (ballette histor., 1315).
— — p. 52 : 12a 12a 12a 6b 6C 6C 6B (*Cod. Magl. Strozz.*, XV[e] s.).
— — p. 54 : 6a 10b 6a 10b 6a 10b 10c 4c 6d 10E 10D (*ibid.*).
— — p. 84 : 10a 6b 10c 10a 6b 10c 10c 10d 6d 10e 10E 10F 6F 10E (*Cino de Pistoie*).

2. Il y a peut-être, dans ce dernier terme, l'influence de nos « chansons baladées » dont nous parlerons plus loin.

3. Nous faisons cette observation parce qu'il semble, à la disposition typographique que M. Carducci a adoptée, qu'il soit d'un avis contraire.

qui nous paraissent le démontrer clairement : dans une « canzonnetta ballatella » (Card., p. 213), Sacchetti nous dit :

Donne e pulzellette avanti
Cantan dolce senza fallo;
E non fanno intervallo,
Chè, come l'una ha cantato
L'altra ha tosto incominciato...

Dans une autre pièce (*ibid* , 210), le même poète suppose que les danseurs qui l'entourent sont divers animaux, et il engage chacun d'eux à pousser le cri qui lui est propre :

Ballatte forte, e alto le man şù;
Se c'è il gallo, canti cu cu ricû,
E se c'è l'oca, dica pur co co, etc...

Il est évident qu'à cette invitation, les danseurs répondaient en poussant le cri qu'on leur demandait, et qui remplaçait ici le refrain. — Il y a du reste une raison qui pourrait dispenser de toutes les autres, c'est que ces pièces étaient réellement faites pour la danse; le refrain y était donc inséparable de chaque couplet.

En somme, ces pièces italiennes se relient, du moins par leur forme, aux ballettes françaises des XII[e] et XIII[e] siècles. Celles-ci elles-mêmes se rattachent directement à la poésie populaire et sont une modification à peine sensible de l'une de ses formes préférées, qui est très usitée encore aujourd'hui, celle qui consiste à faire suivre le couplet d'un refrain chanté par le chœur :

Là haut, dessus ces rochettes,
J'entends le hautbois jouer,
Et vous autr', jeunes fillettes,
Qui allez au bal danser,
Allez, allez, tenez vous dreites,
Prenez gard' de n' pas tomber.

(Bujeaud, I, 129.)

En intercalant au contraire ce refrain dans le corps du couplet, on forme le rondet.

§ IV

Le rondet[1].

Le rondet, tel que le pratique le XIVe siècle, se compose : 1° de deux vers refrains; 2° d'un vers; 3° du premier vers-refrain; 4° de deux vers; 5° des deux vers-refrains. Il compte donc en tout huit vers :

SOLISTE, *puis* CHŒUR[2] :	*Hareu, li maus d'amer* *M'ochist!*
SOLISTE :	Il me fait désirer,
CHŒUR :	*Hareu, li maus d'amer*;
SOLISTE :	Par un douch regarder Me prist.
CHŒUR :	*Hareu, li maus d'amer* *M'ochist*[3].

(Adan de la Hale, édit. de Coussem., p. 211.)

C'est en somme la forme de la ballette, légèrement modifiée par la substitution d'un vers-refrain à un autre à la deuxième place : (AB) aA ab AB[4].

1. Nous n'avons pu consulter en temps utile la dissertation de M. Pfuhl, *Untersuchungen über die Rondeaux und Virelais*, Kœnigsberg, 1887.

2. Nous donnons dès maintenant, pour plus de commodité, ces indications qui seront justifiées plus tard.

3. Comme on le voit, le rondet est identique au *triolet*, ainsi nommé peut-être parce que le même vers y revient trois fois.

4. Dès la première moitié du XIIe siècle, il existait des pièces où le refrain, au lieu d'être placé à la fin du couplet, s'y intercalait :

Si venisses primitus,
Dol en ai,
Non esset hic gemitus.
Bais frere, perdu vos ai.

(*Hilarii versus*, p. 29.)

Le texte s'y partageait donc à peu près également entre le soliste et le chœur.

On admet ordinairement que la naissance du rondet n'est guère antérieure au XIV[e] siècle, époque à laquelle nous le voyons surtout cultivé. Nous avons déjà remarqué qu'il remonte beaucoup plus haut, et que, dès la fin du XII[e] siècle, il jouissait d'une grande vogue. En effet, tous nos refrains ne sont que des fragments de rondets. La seule innovation du XIV[e] siècle consista à réduire cette forme à un seul couplet, que l'on fit précéder du refrain, lequel, à l'origine, n'était chanté qu'au début de la pièce, d'abord par un soliste, qui en indiquait ainsi le motif et la mélodie, ensuite par le chœur. Les couplets cités dans *Guillaume de Dôle*, avons-nous dit (v. plus haut, p. 112), si on les fait précéder du refrain qui les suit, deviennent identiques au rondet[1] tel qu'il fut cultivé, sous le nom de *rondel*, par E. Deschamps, par exemple, qui, en restant fidèle à la forme ancienne, s'impose de nouvelles et puériles difficultés :

Grant foleur fait qui se marie
Et fist qui premiers maria.
Mariez ont chiere marrie,
Grant foleur fait qui se marie.
Je croy, par la Vierge Marie,
Fole est femme qui mari a.
Grant foleur fait qui se marie,
Et fist qui premiers maria.

(*Rondeau équivoqué*. Ed. de la *Société des Anciens Textes*, t. V, p. 140.)

et par Christine de Pisan, qui ordinairement ne répète à la fin de la pièce que le premier des deux vers-refrains :

1. M. Héron (*Œuvres de Henri d'Andeli*, etc., Paris, 1881), dans une étude critique d'une des chansons insérées dans le *Lai d'Aristote*, se trouvant amené par une modification très légère et très naturelle d'un des textes de cette chanson, à lui donner la forme d'un rondet régulier, se refuse pourtant à le faire : « Cette disposition, dit-il, me semble due au copiste plutôt qu'à l'auteur, je ne connais pas en effet d'exemple aussi ancien de rondel. » Ces scrupules étaient excessifs : nous avons vu que, non seulement il existe encore plusieurs rondets aussi anciens, mais qu'il en avait existé une quantité innombrable.

Je vois
Jouer.
Au bois
Je vois.
Pour nois
Trouver
Je vois.
(Ed. de la *Soc. des A. T.*, I, 185.)

Comme nous l'avons montré, cette forme était spécialement destinée à accompagner la danse : elle s'y prêtait admirablement, en faisant au soliste et au chœur (ou parfois à deux chœurs distincts) une part égale ; du reste, elle avait dù naître de ce besoin, vivement ressenti surtout dans les danses à figures, où chaque groupe devait régler par le chant ses évolutions.

Il ne faut pas douter en effet que les différentes parties du rondet aient été distribuées comme nous venons de l'indiquer. Nous avons cité déjà des textes prouvant que tous les assistants prenaient au chant une part active. Nous allons en citer un autre, fort précieux en ce qu'il nous explique de la façon la plus claire comment étaient exécutées en Italie, au XIV[e] siècle, des pièces tout à fait analogues à nos rondets[1] : « On forme d'abord un cercle[2] où les hommes et les dames alternent également ; celui qui règle la danse commence en chantant :

L'acqua corre alla borrana
Et l'uva è nella vigna...

Ces deux vers sont répétés sur le même air par toutes les personnes qui composent la danse ; le chef quitte sa place, va vers la dame qui est à sa droite, et, la prenant

1. Ce texte, signalé par M. D'Ancona (*La poes. pop*, p. 40), n'est, à la vérité, que de 1552 ; mais la danse que l'auteur y décrit remontait beaucoup plus haut, et Boccace nous dit que, de son temps déjà, elle était populaire. (V. Carducci, *op. cit.*, p. 60).
2. Cf. J. Bretex, v. 3097 : « Ainsi s'en vont *faisant le tor.* »

par la main gauche, lui fait quitter sa place en chantant *sur le même air :*

> Et mio padre mi vuol gran bene,
> Et datemi questa figlia.

Il retourne avec elle où il était d'abord, la met à sa gauche, et tout le monde répète :

> L'acqua corre, etc...

Il en fait autant jusqu'à ce qu'il ait mis toutes les dames à sa gauche (*in modo che l'ultima è quella che gli resta da man manca come prima*), et ainsi toutes les dames se trouvent d'un côté et les hommes de l'autre. » L'auteur explique ensuite comment chacun des hommes va se replacer successivement entre deux dames; mais peu importe ici. Le morceau devait donc être chanté comme suit :

SOLISTE,	*L'acqua corre alla borrana*
puis CHŒUR :	*Et l'uva è nella vigna.*
SOLISTE :	Et mio padre mi vuol gran bene,
	Et datemi questa figlia.
CHŒUR :	*L'acqua corre alla borrana*
	Et l'uva è nella vigna.

On voit que c'est sur le même principe que reposent nos rondets : ils intercalent seulement à la troisième place un vers de plus, que chante le soliste et auquel correspond un vers-refrain chanté par le chœur. On voit aussi, par l'exemple qui précède, que le refrain entier, qu'il soit ou non transcrit dans les manuscrits, était, au début de la pièce (mais non évidemment au début de chaque couplet), chanté par le soliste, puis repris par le chœur. De plus, les paroles nouvelles chantées par le soliste étaient sur le même air que le refrain; ce dernier point paraît assuré même pour nos pièces du XIIIe siècle : *à priori*, il semblait

bien que la parfaite correspondance du nombre des syllabes eût son origine dans l'identité de la mélodie; mais la preuve nous est fournie par les manuscrits des œuvres d'Adan de la Hale; dans ses rondeaux, les refrains seuls sont notés : mais, dans quelques-uns, le copiste, pour achever de remplir la ligne, a écrit les premiers mots du premier vers du texte, ainsi que les notes qui y correspondent; or, ces notes reproduisent les premières du premier vers-refrain[1]. La forme parfaitement régulière du rondet serait donc aAab AB, et les rimes du refrain régleraient celles du couplet (comme dans l'exemple cité plus haut, p. 112). C'étaient là de lourdes entraves auxquelles on chercha de bonne heure à échapper : on les rendit du moins plus légères, grâce à quelques dérogations aux règles strictes du genre. D'abord, on ne s'astreignit pas à faire rimer le premier vers du refrain avec ceux du couplet qui l'entouraient; on revint ainsi à peu près à l'ancienne forme aaab CB; mais, comme c'était le premier vers du refrain qui devait être répété à la deuxième place, on arrivait à la forme aCab CB, qui enlevait à la strophe son caractère primitif; on se permit donc de plus d'altérer le premier vers du refrain devenu le second du couplet, pour le faire rimer avec le précédent et le suivant; ainsi, au lieu de s'accommoder les rimes du couplet, il s'accommodait lui-même à ces rimes. Ces deux licences sont réunies dans le rondet suivant :

[*En non Deu! Robins en maine*
Bele Mariete!]
C'est la jus desoz l'olive.
Robins en maine sa **mie**.

1. Ed. De Coussem., pp. 217, 224, 230. Chaque rondeau a trois mélodies; c'est sans doute qu'Adan les avait destinés à être chantés simultanément par plusieurs voix : on sait qu'il est un des créateurs de l'art harmonique au moyen âge (V. De Coussem., *Introd.*, p. LXIV). — Nous soumettons volontiers notre théorie aux historiens de la musique, en les priant de la contrôler par les textes; nous sommes nous-même trop étranger aux questions musicales pour oser rien affirmer.

La fontaine i sort serie
desouz l'olivete.
En non Deu! Robins en maine
Bele Mariete!
(B. *Rom.*, II, 116.)

Dans l'exemple ci-dessous, les deux vers-refrains sont complètement isolés du couplet par la rime; aussi le premier doit-il se modifier pour y rentrer :

Diex! Trop demeure, quant vendra?
Sa demourée m'ocirra!
Bon jor ait hui por cui le dis.
Diex! Trop demeure **mes amis** :
Mais il est et gays et jolis,
S'aurai s'amour quand lui plaira.
Diex! Trop demeure, quant vendra?
Sa demourée m'ocirra[1]!
(*Zeitsch. f. rom. Ph.*, X, 460 sq.)[2]

On alla même quelquefois, pour plus de commodité, jusqu'à introduire à la seconde place un refrain nouveau n'ayant aucun rapport avec celui de la fin de la pièce :

1. De même dans le *Lai d'Aristote*, v. 297 (Méon, III, 96) :

La fontaine i sort serie,
Or la voi, la voi, **m'amie**!
El glaiolai desouz l'aunoi.
Or la voi, la voi,
La bele blonde, or la voi!

Les nombreuses variantes de ce rondet (p. p. M. F. Augustin : *Sprachliche Untersuchung über die Werke Henri d'Andelis*, Marburg, 1886. *Ausg.*, n° 44, p. 6) nous montrent combien on en usait librement avec les vers des refrains pour les accommoder au couplet (ce qui explique qu'il n'en est presque aucun qui ne nous soit parvenu sous différentes formes; V. les *Motets* de M. Raynaud, notes). Tel est le but commun de toutes les modifications qu'on a fait subir à ce petit texte.

2. Même licence dans B. *Rom.*, I, 22; ce texte, mal imprimé par Bartsch, est un véritable rondet, en tête duquel le scribe a même répété le refrain. — M. Stengel, l'éditeur du texte cité plus haut, veut remplacer les vers 1 et 7 par le vers 4, comme l'exigent, dit-il, les vers 3 et 5, c'est-à-dire que les rimes en *is* du couplet devraient régler celle du premier vers du refrain. On voit que cette correction ne serait pas heureuse. — On trouvera dans le même article un autre rondet tout à fait régulier : *Ainsi doit entrer en vile*, etc.

Main se leva bele Aeliz,
Dormez, jalous, ge vos en pri,
Biau se para, miex se vesti
desoz le raim.
Mignotement la voi venir
cele que j'aim.
(B. *Rom.*, II, 82; cf. II, 83, 84.)

Les poètes provençaux, pour échapper aux mêmes difficultés, traitèrent le rondet avec plus d'indépendance encore, et peut-être plus d'intelligence, mais aboutirent à lui faire perdre quelque chose de son caractère propre. Ils font rimer ensemble les deux vers du refrain, qui forment ainsi un tout[1]; le premier de ceux-ci, que l'on insère dans le couplet, reste tel qu'il est, et ne rime pas par conséquent avec ceux qui l'entourent; on se borne à donner au dernier vers du couplet la rime du refrain. De plus, tous les vers sont égaux, de sorte que la correspondance, quant au nombre des syllabes, entre la fin du couplet et le refrain, a lieu nécessairement. C'est en effet au rondet ainsi modifié qu'il faut ramener trois pièces publiées par Bartsch (*Chrest.*, 243-5) et dont la structure ne nous paraît pas avoir été bien comprise par l'éditeur. Voici sous quelle forme se présente dans le manuscrit le refrain et le premier couplet de l'une d'elles :

D'amor m'estera ben e gent
s'ieu ma dona vis plus sovent.
Balada faz ab coindet son — *d'amor*
qu'a ma bela dona randon,
quar ai estat tan lonjament.

Bartsch a tort de penser qu'il faut répéter le refrain complet après le premier vers; il ne faut répéter que le premier vers, qui doit correspondre au vers unique qui vient d'être chanté par le soliste. Ne doutons pas non plus que

1. Cf. plus haut : *Diex trop demeure*, etc.

le refrain ait dû être répété après chaque couplet : à quoi sert cette rime en *ent*, sinon à correspondre à celles du refrain? De plus, deux vers du soliste, sans cela, resteraient isolés. — Il font donc écrire cette pièce comme nous avons écrit plus haut les rondets français [1].

Le couplet peut avoir quatre vers au lieu de trois : on répète alors le premier vers du refrain après le premier et le second du couplet ; il suffit du reste de suivre les indications très précises du manuscrit; nous imprimons le texte suivant tel qu'il s'y trouve, en plaçant simplement entre crochets les parties qui doivent être supléées :

SOLISTE,	*Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire*
puis CHŒUR :	*Per mon marit que non am ni dezire.*
SOLISTE :	Qu'ieu beus dirai per que soi aissi drusa,
CHŒUR :	*Coindeta sui* [*si cum n'ai greu cossire*].
SOLISTE :	Quar pauca son, joveneta e tosa,
CHŒUR :	*Coindeta sui* [*si cum n'ai greu cossire*].
SOLISTE :	E degr'aver marit don fos jojosa
	Ab cui tos tems pogues joguar e rire.
CHŒUR :	*Coindeta sui* [*si cum n'ai greu cossire*
	Per mon marit que non am ni dezire].

(Bartsch, *Prov. Lesebuch*, Elberfeld, 1885, p. 108. Cf. *Chrest.*,p. 245.)

Voici enfin une pièce complète, où nous comblons de même les lacunes laissées par le manuscrit :

Qant le gilos er fora, bels ami
Vene[*z*] *vos a mi.*

Balada cointa e gaia,
qant lo gilos er fora,
faz, cui pes ne cui plaia,
qant lo gilos [*er fora*],

1. Ne nous étonnons pas d'ailleurs qu'elle soit intitulée *balada ;* on avait le sentiment de la parenté très proche de la balette et du rondet, qui étaient également des chansons à danser. Le mot de rondet est, en provençal, plus moderne; les auteurs des *Leys* disent (I, 340) : « Alqu comenso a far redondels en nostra lengua, losquals solia hom far en frances. » Ils veulent parler sans doute d'une forme de rondet plus récente et différente (V. plus loin). Toute cette terminologie a été fort mal fixée jusqu'au XV[e] siècle.

pel dolz cant qe m'apaia,
qus audi seir e de matin.
Qant lo gilos [*er fora, bels ami*
vene[*z*] *vos a mi*].

Amic, s'eu vos tenia,
qant lo gilos [*er fora*],
dinz ma chambra garnia,
qant lo gilos [*er fora*],
de joi vos baisaria,
qar n'audi ben dir l'autre di.
Qant lo gilos [*er fora, bels ami*
Vene[*z*] *vos a mi*].

Sel gelos mi menaza
qant lo gilos [*er fora*],
de baston ni de maza,
qant lo gilos [*er fora*],
del batre si sel faza,
q'us afi mon cor nos cambi.
Qant lo gilos [*er fora, bels ami,*
Vene[*z*] *vos a mi*].

(*Zeitsch. f. rom. Ph.*, IV, 503.)

Quelles que soient les diverses modifications apportées au rondet, sa caractéristique, sa raison d'être, pour ainsi dire, est de répartir exactement le texte entre le soliste et les choristes. Le besoin auquel il répondait avait dû se faire sentir aussi dans la poésie populaire, quand elle s'appliquait à des danses un peu animées : il y était satisfait par une forme strophique très voisine de celle du rondet, et qui en est certainement l'origine ; en voici un exemple :

Je m'suis levé de bon matin,
M'est avis que je vole, Colin,
Pour cueillir rose et romarin,
M'est avis que je vole (bis), *Colin*,
Sur la maison de d'Nicole.

(Bujeaud, I, 78.)

Ici, comme dans le rondet, une partie du refrain vient s'intercaler dans le couplet. Mais il arrive presque toujours

dans cette forme, que le refrain soit plus long que le vers qui le précède, c'est-à-dire que la part du chœur soit plus considérable que celle du soliste : le rondet s'est borné à rétablir l'équilibre en allongeant la part du soliste d'un petit vers placé après le troisième, et qui, presque toujours, a gardé le caractère d'une addition faite après coup.

Dans le rondet, comme dans la forme populaire qui en est l'origine, à chaque phrase poétique prononcée par le soliste en correspond donc une autre prononcée par le chœur (qu'elles soient parfaitement ou imparfaitement égales, peu importe). Dans les chansons actuelles comme dans le rondet, ces deux phrases diffèrent [1]. Mais il est probable qu'à l'origine il n'en était pas ainsi et que le rondet n'a fait qu'appliquer rigoureusement le principe qui nous paraît être le fondement même de la poésie populaire, celui du parallélisme [2], ici poursuivi entre les paroles et la mélodie attribuées à un chœur d'une part, et de l'autre à un soliste (ou à un autre chœur). Voici comment nous

1. Elles diffèrent par le texte et la musique dans les chansons modernes, par le texte seulement, nous a-t-il semblé, dans les rondets. — Il y a de curieuses chansons islandaises (XVIe et XVIIe siècles) qui reproduisent d'une manière frappante la forme de nos rondets, en les allongeant d'un vers (1° un vers suivi du premier vers du refrain; 2° un nouveau vers suivi du second vers du refrain, 3° deux nouveaux vers suivis des deux derniers vers du refrain) :

C'est le plaisir des marchands
De hisser les voiles aux mâts,
De partir de là où ils étaient,
De naviguer sur la mer,
Bien qu'elle les asperge,
Ils étaient dans le port
C'est le plaisir des marchands,
Depuis quarante jours ;
Ils hissèrent les voiles aux mâts.
Ils y restèrent si longtemps
Que la faim gagna l'équipage.
Ils naviguent sur la mer,
Bien qu'elle les asperge.

(*Mélusine*, II, 176.)

2. Faut-il rappeler que le parallélisme est la loi de plusieurs versifications orientales, et qu'il reste quelque chose de cette loi dans la poésie populaire russe ?

nous représenterions volontiers les phases par lesquelles a dû passer la poésie populaire : d'abord le soliste et le chœur auraient prononcé les mêmes paroles sur la même mélodie ; ensuite ces paroles et cette mélodie auraient été différenciées par les dernières syllabes et les dernières notes ; enfin la loi du parallélisme aurait été de plus en plus négligée, et des paroles différentes auraient été chantées, tantôt sur des airs identiques (sauf peut-être le final), comme dans l'ancien rondet, tantôt sur des airs différents, comme dans beaucoup de chansons modernes [1]. Ces diverses étapes ont laissé assez de traces dans les littératures populaires pour y être parfaitement reconnaissables.

Ainsi le parrallélisme parfait pour les paroles et pour la mélodie, entre le solo et le chœur, se trouve encore dans quelque chansons françaises :

SOLO : J'ai un navire à Couéron
CHŒUR : (*Paroles et mélodie identiques.*)
SOLO : Pour emporter Marion.
CHŒUR : (*Paroles et mélodie identiques.*) [2]
(Decombe, p. 177, et air nº 52.)

1. Ici, du reste, le parallélisme est ordinairement établi, non plus entre le premier vers du texte et le refrain, qui sont chantés tous deux par le soliste, mais entre un certain nombre de notes chantées d'abord par le soliste, puis par le chœur, et accompagnant tantôt une partie du texte, et tantôt un refrain dépourvu de sens ; ainsi une chanson gasconne se chante de la manière suivante :

SOLISTE : Mon père veut me marier, tire, tire, marinier, tire.
CHŒUR : (*Paroles et mélodie identiques.*)
SOLISTE : A un vieillard me veut donner, tire, tire, marinier, tire, — tire, tire, marinier.
CHŒUR : Tire, tire, marinier, tire. — tire, tire, marinier.
(Bladé, *Arm.*, p. VII.)

Il faudrait, pour préciser tous ces points, faire des mélodies populaires une minutieuse étude que notre sujet ne comporte pas et qui serait actuellement au-dessus de nos forces ; elle ne pourra du reste être sérieusement entreprise que du jour où les collecteurs de pièces populaires donneront des renseignements précis sur la façon dont elles sont exécutées. — Empressons-nous d'ajouter que nous ne présentons toutes ces théories que comme des hypothèses dont le principe nous paraît digne d'être pris en considération, mais qui appelleraient une foule de vérifications de détail.

2. Ce couplet est suivi d'un refrain dont les deux vers se chantent également sur une seule mélodie.

Les indications qui précèdent sont données par l'éditeur; nous supposons que c'est de la même façon que se chante la pièce suivante :

[SOLISTE] Catherine se promène le long de son jardin,
[CHŒUR] (*Paroles et mélodie identiques.*)
[SOLISTE] Le long de son jardin, sur le bord de l'île,
[CHŒUR] Le long de son jardin, sur le bord de l'eau (*mél.ident.*),
Près du ruisseau.

Le parallélisme des vers, différenciés seulement par les syllabes finales (et probablement des mélodies différenciées par les notes finales), existe dans l'ancienne poésie portugaise, où chaque phrase prononcée par un chœur trouve immédiatement son écho dans la même phrase, terminée par un autre mot, prononcée par l'autre chœur[1] :

Levantou s'a velida[2] — e vay lavar camysas.
Levantou s'a louçana — e vay lavar delgadas.

C'est probablement à la poésie populaire de leur pays, très archaïque en bien des points, que les poètes portugais empruntaient ce système : il se retrouve, observé très rigoureusement, dans des pièces asturiennes signalées par F. Wolf d'après M. Quadrado, et dans les *muñeiras* galiciennes étudiées par Milà y Fontanals.

Voici un exemple des premières :

¡Ay Juana, cuerpo guarido!
¡Ay Juana, cuerpo galano!
¿Donde le dejas a tu buen amigo?
¿Donde le dejas a tu buen amado?

1. Ce sont en effet deux chœurs qui se répondent, et non un soliste et un chœur; nous le savons positivement par les rubriques de pièces pareilles insérées dans les œuvres de Gil Vicente (t. I, p 83).

2. Nous supprimons le refrain qui s'intercalait entre les deux hémistiches ici comme dans notre rondet, avec lequel ces pièces ont la plus grande analogie.

Muerto le dejo a la orilla del rio.
Dejole muerto a la orilla del vado, etc.[1]
(Wolf, *Studien*, p. 739.)

Le parallélisme est moins strictement observé dans la muñeira, « forme, sinon exclusive, au moins caractéristique du peuple galicien, et qui s'accommode à l'instrument musical favori de ce peuple. » Elle se compose de quatre vers (de dix syllabes), dont les premiers hémistiches seuls sont identiques deux à deux :

Cando te vexo   n-a beira do rio,
Queda o meu corpo   tembrando de frio.
Cando te vexo   d'o monte n'altura,
A todo o mon corpo   lle da calentura[2].
(*Rom.*, VI, 50 et 65.)

Ce trait n'est évidemment pas propre à la poésie populaire espagnole et portugaise, qui est simplement en cela plus archaïque que les autres. Il se retrouve chez nous dans quelques formules et la plupart de nos refrains, qui, lorsqu'ils sont répétés, le sont avec une légère variante :

Point de couvent je ne veux, ma mère,
Point de couvent je ne veux, maman!
(Rolland, I, 55.)

1. On voit que les deux rimes sont ordinairement en *i* et *a* féminins; c'est là un trait ancien et qui se trouve déja dans la plupart des pièces du chansonnier du Vatican. Il s'explique par la très grande facilité à trouver des rimes de ce genre : il suffit pour cela d'entrelacer des imparfaits ou des participes passés de deux conjugaisons différentes (venia, llegaba : queria buscaba ; pedida, velada, *ibid.*).

2. Milà dit que le mot *muñeira* désigne à la fois l'air et la strophe qui s'y applique, que toute strophe peut s'adapter à cet air, cependant qu'il y a une forme strophique qui s'y accommode spécialement, et qui est celle dont nous avons donné la définition. Mais tous les exemples qu'il cite sont loin de justifier cette définition : il y a là évidemment les derniers vestiges d'un genre en train de disparaître. La division de ce couplet prouve bien qu'il était destiné à être chanté par deux chœurs se répondant. Le nom même de *muñeira* (*meunière*) rappelle celui de *boulangère* donné à une de nos figures de danse qui ressemble passablement à celle que nous avons décrite d'après un anonyme italien du XVI[e] siècle.

Mon Dieu, quel homme, quel petit homme,
Mon Dieu, quel homme, qu'il est petit.
(*Ibid.*, I, 65.)

Verduron, verdurette,
Verduron, ron, ron.
(*Ibid.*, I, 75.)

Gay, gay, gay, larira dondaine,
Gay, gay, gay, larira dondé.
(*Ibid.*, I, 130.)[1]

Aujourd'hui enfin, le parallélisme ne subsiste guère ordinairement qu'entre certaines phrases musicales dont la place nous paraît loin d'être rigoureusement déterminée; cependant ces dernières traces d'un ancien usage sont encore bien reconnaissables et mériteraient d'être examinées de près.

La forme du rondet est en somme extrêmement parcimonieuse; chaque couplet, si on le débarrasse du refrain, ne compte que trois vers; or, de ces trois vers, l'un (celui de la sixième place) est généralement le plus insignifiant du monde; sa seule fonction étant de fournir une rime au huitième, il est presque toujours composé de chevilles; il est du reste trop court pour qu'on y fasse aisément entrer même une parcelle de l'idée qui inspire la pièce. Il se compose donc souvent d'une simple exclamation, tout aussi inutile, au point de vue de la pensée, que le refrain même, dont il se rapproche beaucoup (voir tous les exemples cités plus haut, et B. *Rom.*, II, 80, 86, 118 et pp. 340, 378).

Voilà donc chaque couplet réduit à deux vers. Mais ce n'est pas tout, et, de ces deux vers mêmes, l'un ne devait pas être nouveau : en effet, il semble bien que les couplets aient été reliés entre eux par la répétition du dernier vers du premier à la première place du second, et ainsi de suite. Le rondet, qui, par la structure de son couplet, se

1. Cf. dans un refrain du moyen âge :

Ci me tienent amoretes, douce, trop vous ain,
Ci me tienent amoretes ou je tien ma main.

rattache si intimement à la poésie populaire, s'y rattacherait aussi de cette façon par le mode d'enchaînement de ses couplets. Cet enjambement d'un couplet sur l'autre est la loi même de la forme strophique qui est l'origine du rondet; ainsi, dans la pièce dont les premiers vers sont transcrits plus haut, le deuxième couplet commence par le dernier vers du premier :

Pour cueillir rose et romarin,
M'est avis que je vole, Colin.
N'en avais pas cueilli trois brins,
M'est avis, etc.

et le seul vers nouveau du deuxième est à son tour répété en tête du troisième.

De ce que ce fait est assuré pour notre époque, nous dira-t-on peut-être, il n'en résulte pas qu'il le soit également pour le moyen âge. Nous pourrions répondre que les inductions de ce genre seraient moins déplacées dans le domaine de la poésie populaire que partout ailleurs, car les usages qu'on y observe aujourd'hui ont probablement leurs racines dans un passé plus lointain que le moyen âge. Nous hésiterions néanmoins à attribuer au XIII[e] siècle une habitude qui n'appartiendrait qu'au nôtre. Mais nous avons des témoignages qui nous permettent de remonter presque jusqu'à cette époque. Tout d'abord, cet enjambement d'un couplet sur l'autre est la loi fondamentale de beaucoup de chansons populaires du XVI[e] et du XV[e] siècle : on le trouvera à chaque page des recueils de Haupt et de MM. G. Paris et Weckerlin. On le trouvera également dans la plupart des pièces publiées par M. Stickney (*Rom.*, VIII, 73-92), qui paraissent être de la fin du XIV[e] siècle, et dont plusieurs sont très exactement des rondets :

En l'erbetta verdoyant
Fet bon gioier.

I. L'altrier m'aloy desportant,
En l'erbetta verdoyant,

Sus mon palefroy portant
. . . . [1]
[*En l'erbetta vordoyant*
Fet bon gioier.] [2]

II. Sus mon palefroy portant
En l'erbetta verdoiant
Trovoy piuseles durmant
Gius l'olivier.
[*En l'erbetta, etc.*] [3]

Cette disposition existe enfin dans des pièces portugaises dont nous avons déjà signalé l'étroite relation avec notre poésie; mais ici le développement de la pensée est entravé par une nouvelle complication dont nous avons déjà dit un mot : il y a deux pièces enchevêtrées l'une dans l'autre, chantées par deux chœurs qui prononcent les mêmes vers, à un mot près; chacune de ces deux pièces admet de plus l'intercalation de refrains. C'est le système des *pantoums* malais, sauf que, dans le pantoum, les deux pièces entrelacées sont différentes [4]. Ces retours de mots et de pensées, cet enlacement de vers qui se répètent sur des consonnances différentes, produisent comme un bercement qui n'est pas sans charme. Nous imprimons une des pièces en question sur deux colonnes, pour rendre plus sensible la distribution de ses deux parties entre les

1. Il manque ici un vers de quatre syllabes.

2. Le refrain, écrit seulement à la fin du dernier couplet, doit être répété ici. Cette répétition est positivement indiquée dans le ms. au n° 21.

3. Même répétition dans des pièces où le refrain intérieur n'existe pas, et qui sont, comme nous l'avons vu, le type originel de la ballette :

I. Gioyna filhetta, fay ton amy de moy.
C'est à Paris en la ciambre du roy.
Il y a trois filhes qui font crier tornoy.
Gioyna filletta, fay ton amy de moy.
II. Il y a trois filhes qui font crier tornoy, etc.

Même fait dans des pièces où le refrain final diffère du refrain intérieur : nos 7, 8, 10, 11, 16, 18, 20, 21, 22, 23.

4. V. De Gramont, *Les vers français*, p. 309.

deux chœurs, mais il faut lire les couplets dans l'ordre où ils sont numérotés[1].

I

Levantou s'a velida,
levantou s'alva,
e vay lavar camysas
en o alto.
Vay las lavar, alva.

II

Levantou s'a louçana,
levantou s'alva,
e vay lavar delgadas
en o alto.
Vay las lavar, alva.

III

[E] vay lavar camisas,
levantou s'alva,
o vento lh'as desvya
en o alto.
Vay las lavar, alva.

IV

E vay lavar delgadas,
levantou s'alva,
o vento lh'as levava
en o alto.
Vay las lavar, alva.

V

O vento lh'as desvya,
levantou s'alva,
meteu s'alva en hira
en o alto.
Vay las lavar, alva.

VI

O vento lh'as levava,
levantou s'alva,
meteu s'alva en sanha
en o alto.
Vay las lavar, alva.

(B. *Canc.*, nº 172.)

Il y a enfin un petit fait qui semble bien indiquer que ce système était suivi dans nos rondets : l'un deux, mal imprimé par Bartsch (II, 89) et qui doit être rétabli ainsi :

C'est la gieus (jus), la gieus, q'en dit en ces prez,
Vos ne vendrez mie, dames, caroler.
La bele Aeliz i vet por joer
souz la vert olive.
Vos ne vendrez mie caroler es prez,
que vos n'amez mie.

1. La forme régulière est celle que l'on trouvera dans l'exemple suivant : mais, comme elle est assez difficile à manier, on s'est permis souvent de la modifier ; ainsi les vers répétés sont quelquefois un peu altérés, ou la répétition s'arrête au milieu de la pièce (B. *Canc.*, nºs 414-5). Ailleurs même, il n'y a pas de répétition du tout (794). Voici la liste des pièces de cette sorte (avec refrain intercalé dans le couplet ou ajouté au couplet) : 168-73 ; 242-9 ; 321 ; 368 ; 401 ; 414-5 ; 719 ; 726 ; 728 ; 753-60 ; 793-7 ; 806 ; 842 ; 876 ; 878 ; 883-90 ; 902.

est suivi de ces quelques mots :

g'i doi bien aler et bien caroler, car j'ai bele amie.

Ceux-ci nous paraissent former toute la partie nouvelle du couplet suivant, qui devrait ainsi être lu :

La bele Aéliz i vet por joer.
Vos ne vendrez mie, dames, caroler.
G'i doi bien aler, et bien caroler,
car j'ai bele amie.
Vos ne vendrez mie caroler es prez
que vos n'amez mie.

Il serait donc fort possible que nous eussions deux chansons à peu près complètes dans deux très courts morceaux imprimés par Bartsch (II, 85, 90) ; elles auraient été disposées comme suit :

(Qu'on nous permette d'insérer ici un des nombreux refrains qui peuvent convenir à la situation, et de suppléer, à la quatrième place, un vers également banal.)

I. Bele Aeliz main leva,
bon jor ait qui mon cuer a,
biau se vesti et para
desoz l'aunoi.
Bon jor ait qui mon cuer a,
n'est pas o moi.

II. Biau se vesti et para,
bon jor ait qui mon cuer a,
en un vergier s'en entra,
l'anel ou doit.
Bon jor ait qui mon cuer a,
n'est pas o moi.

En un vergier s'en entra, etc. [1].

1. Cette disposition ne pouvait trouver place dans la forme adoptée par les poètes provençaux, qui ont toujours été fort indépendants à l'égard de la poésie populaire : chez eux, en effet, le dernier vers du couplet s'accommodant à celui du refrain (dans la pièce citée plus haut, ce dernier vers est en *i* : *qu'us audi ser e de mati*) ne pouvait trouver place au début du couplet suivant (rimes en *ia* : *Amic, s'eu vos tenia*).

Un des critiques qui ont le plus soigneusemeut étudié l'histoire de nos mélodies populaires, M. A. Loquin, écrivait il y a quelque temps (*Mélusine*, II, 239) à propos de la publication des *Motets* de M. Raynaud : « Dès le premier coup d'œil jeté sur les chansons rassemblées par M. Raynaud, nous nous apercevons que la chanson populaire à couplets nombreux enjambant les uns sur les autres, telle que nous la comprenons, telle en un mot qu'elle nous est déjà offerte par les *Chansons du XVe siècle* [de M. G. Paris], ne figure pas dans ces deux volumes... soit qu'elle n'existât pas encore au XIIIe siècle, soit — ce qui est infiniment plus probable — que ceux qui ont fait exécuter à grands frais ces divers manuscrits se soient au fond fort peu souciés qu'on y transcrivît des chansons rustiques et spontanées dont ils ne comprenaient ni l'importance ni la valeur. » M. Loquin accusait à tort les anciens collecteurs de poésies lyriques, qui ne se sont pas désintéressés tout à fait de la poésie populaire, puisqu'ils nous ont permis, en nous transmettant quelques vieux refrains, de nous en faire au moins une idée; mais il avait raison de supposer que la « chanson à couplets enjambants » n'avait pas apparu brusquement au XVe siècle; nous venons de voir qu'elle existait au XIIIe, et même il est probable qu'on n'avait fait alors que régulariser une habitude plus ancienne.

La forme du rondet, telle que nous l'avons definie, se prête aussi peu que possible au développement de la pensée; chaque couplet n'introduisant qu'un vers nouveau, l'idée ne fait un pas que pour s'arrêter aussitôt; la pièce portugaise citée plus haut est déjà longue, et pourtant la situation y est à peine indiquée : cette forme est si étroite qu'elle étouffe les sujets qu'on y fait entrer. Aussi a-t-elle dû exercer une influence pernicieuse sur notre ancienne lyrique : il est probable que les sujets que nous avons restitués plus haut, s'ils ont jamais revêtu la forme du rondet, en ont aussi connu d'autres, car ils n'auraient pas trouvé dans celle-là l'espace dont ils avaient

besoin. Ils ont été traités probablement dans la forme des ballettes ou des chansons d'histoire, beaucoup plus large et plus souple. Rien ne prouve en effet que les refrains que nous avons conservés soient tous empruntés à des rondets; il peuvent l'être aussi bien à des ballettes en longs vers; c'est même ce qui semble le plus probable, car, déjà à l'époque où le rondet se constitua, les refrains se composaient le plus souvent de simples exclamations amoureuses, tandis que primitivement ils devaient avoir, comme ceux que nous avons utilisés, quelque rapport avec le sujet traité. Dès le commencement du XIII[e] siècle, quand le rondet fut devenu à la mode, on dut y exploiter quelques thèmes très simples et très connus qu'on ne se donnait même plus la peine d'exposer complètement; on y introduisait des personnages dont le non seul éveillait quelques souvenirs plus ou moins précis; ils avaient une existence idéale analogue à celle des héros de la *commedia dell'arte* en Italie, et c'est à eux qu'on recourait quand on voulait improviser quelques vers pour aider à la danse, ce qui devait être très facile, ces sortes de pièces se composant surtout de réminiscences ou de formules toutes faites. « Chanter de Robin et d'Aéliz » était devenu synonyme de chanter des rondes (v. plus haut, p. 129). Quand quelqu'un entonnait ce vers :

Aéliz main se leva,

tout le monde savait sans doute, au moins à l'origine, pourquoi Aélis s'était levée matin, et ce qui avait suivi. On le savait si bien qu'on ne l'a jamais dit, et que nous ne le saurions pas, si d'autres témoignages ne nous permettaient de le deviner. Il dut aussi venir un temps où on l'oublia; et sans doute beaucoup de gens au XIII[e] siècle auraient été aussi embarrassés de raconter l'histoire d'Aélis et de Robin que nous le serions nous-mêmes si nous devions poursuivre le récit des aventures de Cadet

Rousselle « qui a trois cheveux » ou de la Mère Michel « qui a perdu son chat », et qui sont cependant pour nous de vieilles connaissances[1].

On avait donc renoncé de bonne heure à présenter des situations complètes, à poursuivre des récits jusqu'au bout dans les rondets, qui n'étaient plus ordinairement que des variations plus ou moins fades et banales de la chanson d'amour. On en arriva même à ne plus les composer que d'une seule strophe; c'est là qu'on en était arrivé dès la fin du XIII[e] siècle (v. Adan de la Hale, Jacques le Peintre, etc.); les rondets (ou plutôt *rondels*, car ce mot domine dans les manuscrits de cette époque) à une seule strophe sont innombrables dans la poésie lyrique et dramatique du XIV[e] et du XV[e] siècle[2]. Le refrain y prend quelquefois de grandes proportions, mais sans rien changer à la structure de la pièce, car, après un vers nouveau, on n'intercale jamais dans le corps du rondel que le premier vers du refrain.

§ V.

Le virelai, la dansa, *le rondel, le rondeau.*

Le virelai[3] tient à la fois du rondet et de la ballette; comme la ballette, il ne comporte pas de refrain à l'intérieur du couplet; comme le rondet régulier, il établit une

1. On comprend, d'après tout ce qui précède, qu'on ait pris l'habitude de n'écrire d'un rondet que son refrain; le refrain, en effet, outre qu'il était l'essentiel au point de vue musical, était répété plus souvent que les vers du texte, et formait vraiment le cœur de la pièce; en dehors de lui, il ne restait à remplir que deux ou trois places, ce qu'on faisait aisément au hasard de ses réminiscences.

2. V. L. Müller : *Das Rondel in den franzœsischen Mirakelspielen und Mysterien des* XV[e] *und* XVI[e] *Jahrhunderts;* Marburg, 1884; *Ausg.*, XXIV.

3. La forme la plus ancienne du mot est *vireli* ou *virenli* :

Bele quar balez et je vos en pri
et je vos ferai le virenli.
(Ch. de St-Gilles.)

correspondance parfaite, tant pour les rimes que pour la dimension des vers, entre le refrain final et la dernière partie du couplet. Il se compose donc : 1° d'un refrain placé en tête de la pièce; 2° d'une partie de couplet indépendante du refrain ; 3° d'une deuxième partie du couplet correspondant au refrain; 4° du refrain. Il compte ordinairement, du moins à l'origine, trois couplets; mais le refrain n'est naturellement répété qu'en tête du premier :

Dame, vo regars m'ont mis en la voie
De vous amer, et servir et loer.
Loial amour ait très bonne aventure
Qui m'a navré d'une douce pointure
Si très plaisant qu'en quel lieu que je soie
M'esteut a vous du tout en tout penser.
Dame, vo regars [*m'ont mis en la voie*
De vos amer et servir et loer].

(*Chansons, ballades et rondeaux de Jehannot de Lescurel*, p. p. A. de Montaiglon [*Bibl. elzév.*], 1855, p. 36.) [1]

C'est ainsi que le virelai se présente dans G. de Machaut, Froissart, E. Deschamps. Par un raffinement que nous ne trouvons ni dans Froissart, ni dans Christine de Pisan (sauf I, 112), mais souvent dans Machaut et Deschamps,

Entre vous qui tendés vos bras
et qui allez au vireli
regardez vostre créateur
qui pour vous les siens estendi.

(Chanson religieuse du manuscrit 12483, f° 249, inéd. Cf. Motets., I, p. 10, v. 62.)

Elle n'est peut-être qu'une onomatopée du genre de *dorenlot*, *vaduri*, mots qui ont également servi à désigner des genres poétiques; c'est sous l'influence de *lai* que le mot est devenu *virelai*; on a de plus voulu y retrouver à tort le thème du verbe *virer*. (V. G. Paris, *La littérature au moyen âge*, p. 178, et O. Schultz, *Literaturbl.*, 1887, col. 441.) Le virelai s'appelait également *chanson baladée* (V. E. Deschamps, *Société des Anciens Textes*, tome V, p. 341 et *passim*).

1. V. des pièces beaucoup plus compliquées et intitulées virelais dans Froissart (édition Scheler, I, 43, 159, etc.). La plupart des éditeurs coupent les virelais de façon à séparer les deux parties du couplet : c'est un tort, ces deux parties ne s'opposant qu'au point de vue rythmique. Dans une foule de cas, toute suspension de sens est impossible. V. par exemple E. Deschamps, IV, 169

la partie du couplet qui devait ou pouvait être indépendante est construite, elle aussi, sur les rimes du refrain disposées dans un ordre différent ou inverse :

retollir	A 7		*confort*	A
désir	A 7		*esbatement*	B
amour	B 4		*tourment*	B
millour	B 7		*desconfort*	A
choisir	A 4			
morir	A 7		dolereusement	b
jour	B 4		errement	b
			effort	a
folour	b 7		desloyaument	b
aour	b 7		faussement	b
mentir	a 4		reconfort	a
valour	b 7			
odour	b 7		**tort**	a
sentir	a 4		**trèsloyaument**	b
			présentement	b
tarir	a 7		**mort**	a
anientir	a 7		*confort*	A[2]
douçour	b 4		(E. Deschamps, V, 341.)	
coulour	b 7			
tenir	a 4			
garir	a 7			
dolour	b 4[1]			

(G. de Machaut, *Le remède de fortune*.)

Cette modification devait avoir d'importantes conséquences sur la destinée du genre. De plus, le virelai, même avant qu'il ne fût soumis à cette entrave nouvelle, fut souvent réduit à deux couplets ou même à un seul[3].

A l'origine, la partie de couplet identique au refrain devait elle-même être suivie du refrain : les manuscrits sont explicites à cet égard et répètent, après cette partie, soit le refrain tout entier, soit ses premiers mots. Mais

1. Le refrain est répété ici.
2. Le premier vers seulement du refrain est répété ici (v. plus loin). La pièce a trois couplets.
3. Deux couplets, Froissart, I, 43 ; un seul couplet, *ibid.*, 159. Il est vrai qu'ici l'auteur s'excuse de n'avoir écrit qu'un couplet, et il avoue qu'il aurait dû en ajouter *au moins* un autre.

ces deux parties, identiques par la structure et les rimes [1], devaient sembler faire double emploi l'une avec l'autre. Aussi allons-nous assister à une série de transformations dont l'objet commun sera de réduire la place faite au refrain. Elles ne purent évidemment se produire que du jour où les pièces n'accompagnèrent plus la danse, cette correspondance des parties marquant mieux que tout le reste l'accord entre les deux groupes de danseurs.

E. Deschamps, qui n'a pas été très heureux dans les modifications qu'il a tentées, donne au virelai deux couplets; il y conserve le refrain, auquel il donne trois vers. mais il ne le pépète tout entier qu'à la fin du deuxième couplet, et il en répète seulement deux vers (les deux premiers) à la fin du premier :

loiauté	A	*Hesdin*	A	*joye*	A
autrui	B	*tresbelle*	B	*avoye*	A
nullui	B	*nouvelle*	B	*amour*	B
povreté	a	afin	a	jour	b
anui	b	grumelle	b	soye	a
loiauté	A	**tresafin**	a	plour	b
autrui	B	**mamelle**	b	voye	a
		Hesdin	A	retour	b
esté	a	*tresbelle*	B	*joye*	A
lui	b			*avoye*	A
cestui	b	matin	a		
loiauté	A	renouvelle	b	ravoye	a
autrui	B	elle	b	convoye	a
nullui	B	fin	a	tour	b
(E. Deschamps,		*Hesdin*	A	demour	b
IV, 73.)		*tresbelle*	B	voye	a
		nouvelle	B	*joye*	A
		(*Ibid.*, IV, 59.)		*avoye*	A
				amour	B
				(*Ibid.*, IV, 36.)	

Dans le type n° 1, qui est de beaucoup le plus fréquent, il reste fidèle aux règles du virelai en ce qu'il fait corres-

1. Au moins ordinairement. V. cependant Deschamps, V, 343.

pondre les couplets au refrain ou à la partie de refrain répétée (**povreté**, **anui** : *loyauté*, *autrui*, etc.); mais il les néglige en ce qu'il supprime la partie de couplet indépendante du refrain.

Dans le type n° 2, il rétablit cette partie indépendante (v. 4 et 5), mais, dans la seconde partie de la pièce, il ne s'inquiète plus de former une correspondance entre la fin du couplet et le refrain; il préfère, suivant en cela l'exemple de Machaut, construire le deuxième couplet sur les rimes du premier placées dans un autre ordre (abba, au lieu de abab).

Enfin, dans le troisième type, cette dernière règle est la seule qu'il observe (avec celle qui concerne la répétition du refrain); il n'y a même plus de correspondance entre la fin du premier couplet et le refrain.

En somme, les tentatives d'E. Deschamps ne sont que des tâtonnements : il n'admet un principe, arbitraire du reste le plus souvent, que pour l'abandonner aussitôt; aussi les formes qu'il a créées n'ont-elles eu aucune vitalité, et nous n'en aurions même pas parlé s'il ne tenait pas une si grande place dans l'histoire poétique de son temps.

Le trait commun des formes que nous avons examinées jusqu'ici, c'est que le refrain y est répété entièrement, au moins une fois. On en vint bientôt à n'en plus répéter après chaque couplet que le premier vers; dès cette époque, il est évident que le virelai n'était plus chanté : c'était une forme qui ne se perpétuait que par la tradition écrite, et si on se mit à ne plus répéter que le premiers vers, c'est qu'on était habitué à ne voir répété que lui dans les manuscrits. Sur ce type sont calqués un grand nombre de virelais de Christine de Pisan et de Deschamps (V. celui qui est cité plus haut), et les pièces que Ch. d'Orléans a intitulées *caroles* (Ed. d'Héricault, II, 73-75); voici la formule de la première : ABBA cdcdabbaA efefabbaA.

Dans la *dansa* méridionale, le refrain, tout en laissant

une trace de lui-même, disparaît à proprement parler : en effet, si, par une fidélité mécanique à l'usage, on l'inscrit encore en tête de la pièce, on ne le répète plus après chaque couplet, c'est-à-dire qu'il n'y a plus de refrain du tout; mais la fin de chaque couplet et la *tornada* doivent reproduire exactement, pour les rimes et la dimension des vers, ce semblant de refrain. Telle est la loi que les *Leys* expriment de la façon suivante (I, 340) : « La danse est un ditié gracieux qui contient un refrain, c'est-à-dire un répons seulement, et trois couplets semblables à la fin, pour la mesure comme pour les rimes, au répons ; et la *tornada* doit être pareille au répons ; et le commencement de chaque couplet doit être de même mesure, et, au choix, sur les mêmes rimes ou sur des rimes différentes ; mais ces rimes doivent être entièrement différentes de celles du répons... Le répons doit être de la mesure d'un demi-couplet, à deux vers près en plus ou en moins. Les vers de la danse ne doivent pas dépasser huit syllabes... » (Traduction de M. P. Meyer, *Les derniers Troubadours de la Provence*, p. 114.) Ces règles sont appliquées dans les deux pièces publiées par M. P. Meyer, et qui sont en ABBA cdcd abba (a fém., vers de sept syllabes), et en 7A 3A 7B 7B 7c 3c 7d 7d 7a 3a 7b 7b (rimes masc. partout).

Il est curieux que le mot *dansa* ait désigné spécialement des pièces qui n'accompagnaient certainement plus la danse. C'est que ce mot était plus ancien que la variété que nous venons de définir, et que les pièces auxquelles il s'appliquait d'abord étaient réellement des chansons de danse. Ainsi il n'est pas certain que les « dansas » que composait la femme de Raimon de Miraval (R., V. 390) fussent fidèles aux règles qui viennent d'être exposées ; plusieurs pièces portent ce nom qui ne se soumettent nullement à ces règles : telle est la ballette publiée par Bartsch (*Chr.*, 243), en 5a 5a 5b 7a 5b 7a 7a 5b 10B (a fém.) ; la « danseta » de Uc de Saint-Circ (M. *Ged.*, 291), en 7a 4b 7a 4b 7a 4b 3C 3C 7C 3C 3C 7C ; et les cinq « dansas »

du manuscrit 1749 publiées par Bartsch, *Denkmæler*, 1 sq.).

Il semble que ce genre ait été surtout cultivé en Provence à l'époque où les *Leys* en édictaient les règles et au siècle suivant[1]. On présenta un certain nombre de *dansas*, ordinairement pieuses *(dansas d'amors de Nostra Dona)*, aux concours poétiques de Toulouse (celles qui sont datées sont de 1451, 56, 62, 65, 66, 68, 71, 74; *Las Joyas del Gay Saber*, pp. 190, 193, 196, 199, 202, 205, 208, 214, 217, 224, 227, 230). Elles sont fidèles aux règles qui viennent d'être exposées : elles se composent de trois couplets dont chacun a une partie indépendante et une partie correspondant au refrain; mais on retrouve dans celle-ci les rimes seulement et non les mots qui terminaient chaque vers du refrain. De même, la pièce se termine, non par le refrain lui-même, mais par une *tornada* construite sur les rimes, mais non sur les mots du refrain.

Le terme de *dansa* fut connu en Italie de bonne heure, mais il est probable qu'il y était passé avant que son sens ne se fût restreint à la forme dont nous parlons : une pièce appelée *dansa* dans le manuscrit du Vatican (*A. R.*, III, 376) est une *ballata* ordinaire, en ababab 10c 10d 4d 5c 10e 10F 10G 4G 5F 10E (la dernière partie du couplet correspond au refrain pour la dimension des vers et pour la dernière rime seulement; v. plus haut, pp. 402 et 404)[2].

La *dansa* passa également en Portugal, où elle resta très fidèle aux règles provençales. Le *vilancete* tel que le cons-

1. L'auteur de la pièce citée (à plusieurs reprises) comme exemple par les *Leys* s'est astreint à un raffinement dont l'exposition théorique des règles ne fait pas mention : le dernier mot du refrain termine chaque couplet; le refrain semble ainsi s'absorber dans la partie qui lui correspondait à l'origine. Il y a dans le recueil des *Joyas* deux « danses à refrain » (pp. 214, 230) où c'est le dernier vers du refrain qui est répété à la fin de chaque couplet et de la *tornada*.

2. C'est sans doute sous l'influence italienne que le roi d'Aragon Jacques II (1291-1327) composa, d'après le même système, une danse (*Incipit dancia...*) pieuse qui fut glosée, probablement par son confident l'alchimiste Arnaud de Villeneuve (en abc abc cdde EFFE; vers de 6 s., tous fém.; trois couplets sur rimes différentes; publiée par M. C. de Lollis dans la *Rev. des L. rom.*, 1887, p. 289 sq.)

truit Gil Vicente[1], est très exactement une *dansa* : il se compose : 1° d'un refrain; 2° d'une partie de couplet indépendante; 3° d'une partie de couplet correspondant au refrain; quelquefois même, suivant un usage qui se trouve aussi en Provence (v. p. 432, note 1), cette partie reproduit certaines expressions ou des vers entiers du refrain. (Cependant, Gil Vicente, suivant peut-être en cela l'exemple des poètes italiens, ne s'astreint pas toujours à construire cette partie sur les rimes du refrain.)

A ti, dino de adorar,
A ti, nuestro Dios, loamos,
A ti, senor, confesamos
Sanctus, sanctus, sin cesar.

Immenso Padre eternal,
Ommis terra honra a ti,
Tibi omnes angeli
Y el coro celestial,
Pues que es dino de adorar,
Querubines te cantamos,
Arcangeles te bradamos,
Sanctus, Sanctus sin, cesar.

(I, 80.)[2]

Il est clair qu'ici la dernière partie du couplet tenait lieu de refrain et que celui-ci n'était pas répété[3].

Le refrain subsiste au moins en partie dans la forme à laquelle nous arrivons et qui devait avoir une fortune beaucoup plus brillante. Elle se trouve souvent déjà chez Christine de Pisan et devient fréquente au xve siècle :

1. V. l'édition de Hambourg, I, 34, 62, 80; pièces de même structure, mais sans titre : II, 224, 303, 448, 476 ; III, 291, 299, 383.

2. Cf. I, 34 : 7A 3B 3B 7c 7d 7d 7c 7c 3b 7b.
I, 62 : 3A 7B 7B 7A 3A 7c 7d 7d 7c 3A 7B 7B 7A 3A.
III, 383 : 7A 3B 7A 3B 7c 7d 7d 7c 7c 3b 7A 3b.
(Pièce courtoise.)

3. Le nombre des couplets n'est pas fixe comme en Provence; un couplet : I, 18, 34, 62, 80; II, 224, 448, 476. Deux couplets : III, 291, 299. Trois couplets : II, 303. Quatre couplets : III, 383. — Les vilancetes se trouvent fréquemment dans le Cancionero de *Resende*. — Il y a aussi des ballettes ordinaires dans Gil Vicente : I, 80 ; III, 108.

seulette	A	*œil*	A
esgarée	*B*	*mignonne*	B
séparée	b	bonne	b
regrete	a	dueil	a
lassete	a	**vueil**	a
enterrée	a	**donne**	b
seulette	A	*œil*	A
souffrete	a	recueil	a
demourée	b	sonne	b
durée	b	personne	b
mette	a	dueil	a
seulette	A	*œil*	A
(Chr. de Pisan, I, 147.)		(Villon, éd. Jannet, p. 137.) [1]	

Comme on le voit, la pièce est fidèle aux règles du virélai en ce qu'elle se compose : 1° d'un refrain, puis (pour le premier couplet) 2° d'une partie de couplet; 3° d'une autre partie de couplet correspondant au refrain; 4° du premier vers seulement du refrain. Mais la première partie de ce premier couplet n'est plus indépendante, car elle est elle-même sur les rimes de la seconde (ou du refrain) renversées. Quant au deuxième couplet, ses rimes sont celles du premier (abstraction faite du refrain) non seulement reproduites dans un ordre quelconque, mais rigoureusemeut renversées, c'est-à-dire qu'il faut remplacer a par b et b par a.

Il y aurait sans doute d'autres façons plus simples d'exposer ces règles ; mais nous croyons que celle-ci est la seule qui rende compte de l'évolution historique du genre [2].

1. Cette pièce est dans les poésies *attribuées* à Villon, mais il y en a une pareille dans ses œuvres authentiques (p. 95). Presque tous les rondels qui lui sont attribués sont irréguliers; quatre seulement sont identiques à celui-ci (pp. 133, 136, 137, 141). — Même forme dans Octavien de Saint-Gelais (De Gramont, p. 274).

2. Ailleurs, dans Chr. de Pisan, la première partie du couplet reproduit purement et simplement la seconde, sans renversement des rimes; alors le deuxième couplet est naturellement identique au premier (I, 140) :
complaindre, plaindre, port.
remaindre, graindre, mort, — attaindre, restraindre, desconfort, *complaindre,*
paindre, estraindre, tort, — estaindre, attaindre, deport, *complaindre.*

De toutes les formes de virelai, celle dont le refrain n'a qu'un vers est nécessairement la plus simple, et peut-être la plus gracieuse, car l'auteur ne se perd point dans le dédale de règles un peu puériles :

Sui-je, sui-je, sui-je belle?
Il me semble, à mon avis,
Que j'ai beau front et doulz vis,
Et la bouche vermeillette.
Dittes moy se je suy belle[1].

J'ay vers yeulx, petis sourcis,
Le chief blont, le nez traitis,
Ront menton, blanche gorgete.
Sui-je, sui-je, sui-je belle? etc.

(Deschamps, IV, 8.)[2]

Nous sommes enfin amenés aux formes qui sont les plus connues, parce qu'elles ont été comme consacrées par des poètes qu'on lit encore, Charles d'Orléans, Villon et Marot.

Celle qu'a préférée Charles d'Orléans est identique à celle de Christine de Pisan, sauf qu'il répète le refrain complet à la fin du premier couplet, et qu'il n'en répète que le premier vers à la fin du second. Du reste, les règles exposées plus haut sont absolument applicables à cette forme :

hors A
merencolie B

guerrie b
torts a

1. L'auteur s'est contenté d'une assonance.

2. On voit que nous avons ici une de ces chansons de femme comme il y en avait tant à l'époque ancienne ; les genres que nous avons étudiés plus haut se sont perpétués çà et là dans ces formes populaires d'origine : v. Deschamps : *La nonnette d'Avenay*, IV, 235, citée plus haut, p. 190. Cf. Christine de Pisan : chansons d'une femme dont l'ami s'éloigne (I, 108), dont l'ami se marie (I, 110), etc. Il y a là une veine de poésie populaire presque tarie qu'il serait intéressant de suivre.

forts	a
prie	b
hors	A
merencolie	B
amors	a
compagnie	b
mie	b
rapports	a
hors	A

(Edition Jannet, II, 145.)

Si les théories qui précèdent sont justes, il faudrait couper les rondeaux de Ch. d'Orléans autrement que ne le font tous les éditeurs, c'est-à dire, non en trois couplets de 4, 4 et 5 vers, mais en cinq parties de 2, 4, 2, — 4, 1 vers. A vrai dire, c'est là surtout une question de typographie (nous ne voulons pas faire de révolution en typographie) qui importe peu, pourvu que l'on se rende compte de l'origine de ces formes[1].

Si, au lieu de répéter les deux vers du refrain après le premier couplet, et le premier après le second, on n'en répète, à ces deux places, que le premier mot (en construisant les deux couplets sur les mêmes rimes renversées, comme plus haut), on a la forme que Villon (p. 59) appelle *Lay ou plustost rondeau* :

Mort, j'appelle de ta rigueur	A
Qui m'as ma maistresse ravie,	B
Et n'es pas encore assouvie	b
Si tu ne me tiens en langueur.	a
Onc puis n'euz force ne vigueur	a
mais que te nuysoit elle en vie,	b
Mort?	

1. C'est dire que nous n'acceptons pas les vues de M. R. Rosières (*Le refrain*, p. 15; extrait de la *Revue des Traditions populaires*, 1888), qui voit dans les quatre premiers vers un refrain dont la moitié seulement serait répétée après chaque couplet (car il veut répéter aussi deux vers à la fin du second). Il est vrai que, dans Ch. d'Orléans, l'application de la règle est déjà mécanique, et que la suspension du sens, qui devrait se trouver après le refrain, se trouve souvent plutôt après le quatrième vers, ce qui explique l'erreur de M. Rosières.

Deux estions et n'avions qu'ung cueur a
S'il est mort, force est que devie, b
Voire, ou que je vive sans vie b
Comme les images, par cueur, a
Mort!

C'est d'une dernière modification de la forme précédente que devait naître le rondeau tel qu'il a fleuri entre les mains de Marot et qu'il a été pratiqué depuis lors. Si on oublie que les deux premiers vers forment un refrain, — et on méconnaît nécessairement ce caractère dès qu'on ne les répète plus, — on voit dans la pièce : 1° un quatrain à rimes croisées; 2° un distique correspondant à la première moitié de ce quatrain (et terminé par le premier mot de la pièce); 3° un deuxième quatrain reproduisant le premier et terminé lui-même par le mot initial, en tout dix vers en abba ab a' abba a'.

Si on remplace les deux quatrains par deux quintains (les poètes du xve siècle substituent souvent l'un à l'autre pour compliquer les rythmes et accroître la difficulté), on aura précisément la forme du rondeau moderne :

aabba aab a' aabba a'

Dans cette forme, comme le refrain était presque toujours sur deux rimes de sexe différent, et que c'est le refrain qui a réglé, sans que les poètes s'en doutassent, la forme du rondeau, celui-ci se trouvait le plus souvent construit sur des rimes masculines et féminines régulièrement alternées. Or c'est précisément au moment où l'on compose le plus de rondeaux que s'établit l'habitude, sinon la règle absolue, d'alterner régulièrement les rimes de différent sexe (second tiers du xvie siècle) : il est permis de croire qu'il n'y a pas là une simple coïncidence, et que la vogue du rondeau n'a pas été sans influence sur cette habitude. C'est ainsi au rondeau que remonterait, en partie, un des principes fondamentaux de notre versification.

Qu'on nous pardonne d'avoir consacré tant de pages à

ces études, qui n'ont d'autre objet que de retrouver l'origine et la filiation des formes poétiques : ces sortes de recherches ont du moins cette utilité qu'elles permettent, si elles sont poussées assez loin, de fixer avec plus de précision la date de certaines influences des littératures les unes sur les autres ; à ce point de vue, il vaudrait la peine de déterminer, plus exactement que nous n'avons pu le faire dans cette rapide revue, à quelle époque remontent les différentes variétés des formes que nous avons énumérées[1].

Il y a peut-être aussi quelque intérêt à savoir comment se sont façonnés les moules où s'est enfermée la pensée de plusieurs siècles et de plusieurs pays, et qui n'ont pas pu ne pas avoir d'action sur la pensée elle-même. Mais nous ne pourrions étudier ici cette action sans dépasser les limites de ces études purement formelles.

Enfin, ces petites questions peuvent avoir un certain attrait de curiosité : il est quelquefois piquant de voir par quelle série de modifications, le plus souvent très logiques (nous avons vu que celles qui n'étaient qu'arbitraires n'avaient pas vécu), par quels jeux parfois bizarres du hasard et de la réflexion sont arrivées à se constituer des formes qui ont été si longtemps usitées et qui ne sont pas encore tout à fait délaissées aujourd'hui.

1. Ce serait une tâche digne de l'érudition et du zèle des savants qui ont entrepris, pour la Société des Anciens Textes, la publication des œuvres d'E. Deschamps et de Christine de Pisan.

CONCLUSION

Les remarques qui précèdent nous montrent que les formes affectées par notre poésie populaire du moyen âge ne lui étaient nullement propres : elles étaient identiques à celles que nous trouvons encore aujourd'hui dans la poésie populaire de notre pays et des contrées voisines, ou elles étaient directement issues de formes pareilles à celles-la. — C'est une conclusion analogue qui s'est dégagée des deux premières parties de ce travail : nous avons essayé en effet d'y démontrer que certaines formes caractéristiques de notre ancienne lyrique, telles que la pastourelle ou l'aube, ne pouvaient appartenir à la poésie du peuple; quant aux genres populaires d'où elles étaient sorties, nous en avons recherché la trace dans certaines littératures imitées de la nôtre, et nous avons pu les reconstituer; or les sujets que nous avons ainsi déterminés sont justement ceux que nous offre notre poésie populaire actuelle : ils ne lui sont même pas particuliers et ils se retrouvent dans celle de tous les peuples romans, pour ne pas dire davantage. Aussi n'avons-nous pas soutenu que les poésies italienne, allemande, portugaise, nous devaient tout, jusqu'aux thèmes qu'elles avaient exploités, mais seulemeut certaines nuances de pensée, quelque chose de l'esprit qui les anime, certains détails de mise en scène, et surtout peut-être cette forme si vive, si claire et si mesurée de la chanson que nous avons appelée *dramatique,* réduite ordi-

nairement à l'expression d'un seul sentiment, où à la peinture d'une seule situation, plus étendue que l'effusion purement lyrique chère aux peuples du sud, moins chargée de matière que les longues narrations où se plaît et se berce le génie rêveur des nations septentrionales. Quant aux sujets eux-mêmes, nous n'avons rien conclu touchant leur origine. Ce serait peut-être le moment de nous prononcer sur ce point et de dire si, à notre avis, ces ressemblances sont dues à une sorte de végétation spontanée qui aurait fait éclore sur le sol d'une partie de l'Europe la même floraison de pensées et d'images, ou si elles sont au contraire un effet de cette merveilleuse puissance de diffusion qui a jeté aux quatre coins du monde certaines fables et certaines légendes, et qui aurait transplanté chez tous nos voisins les produits de notre seul pays. Sans traiter à fond ce problème délicat, nous en dirons du moins quelques mots.

On pourrait espérer qu'on fera faire un pas à la question en étudiant les formes narratives données aux thèmes lyriques, telles que les anciennes romances et les chansons romanesques actuelles. Nous avons vu en effet que les romances françaises de la fin du XIIe siècle reposaient exactement sur les sujets traités plus brièvement dans les pièces lyriques les plus anciennes (amour contrarié, inconstance d'un amant, retour imprévu d'un mari, etc.). On doit en dire autant de certaines chansons romanesques[1] qui se trouvent encore aujourd'hui dans plusieurs pays romans, et spécialement en France. Laquelle de ces deux formes est antérieure à l'autre? Il est naturel de se demander si les chansons romanesques ne sont pas issues d'une sorte d'agrégation de plusieurs thèmes lyriques reliés par un fil plus ou moins lâche, ou si, au contraire, les chansons lyriques ne sont pas dues à un émiettement des

1. Comme les chansons de *Jean Renaud*, de *Germine*, du *Sire de Créquy*, etc. V. par ex. De Puymaigre, *P. M.*, premier volume.

chansons romanesques[1]. Les deux hypothèses peuvent se soutenir. On dirait en faveur de la seconde que les thèmes lyriques sont bien incomplets, bien insignifiants par eux-mêmes pour avoir pu germer dans l'imagination populaire; que la poésie du peuple est essentiellement imaginative et dramatique, qu'elle a dû créer dès l'abord des drames complets avec des aventures émouvantes et des caractères fortement accusés, d'où se seraient ensuite détachés spontanément les épisodes les plus conformes à la réalité de la vie. On pourrait alors soutenir que c'est des pays où ces chansons romanesques sont plus abondantes et mieux conservées qu'ailleurs, c'est-à-dire, selon M. Nigra, qui a attentivement étudié cette question (*Rom.*, V, 443), de la France du midi et du nord[2], que les thèmes lyriques, qui en sont comme le démembrement, ont rayonné de tous côtés, et leur origine française serait ainsi rendue probable. — Mais on pourrait répondre aussi, et peut-être avec plus de raison, que l'esprit humain va du simple au composé, que la plupart des thèmes lyriques sont si élémentaires, si voisins de la réalité, ou plutôt si intimement liés avec elle qu'ils ont dû naître partout à la fois; qu'on est, pour ainsi dire, assuré *à priori* de les trouver dans tous les

1. On voit que ce serait revenir à la vieille controverse relative à l'antériorité de la poésie épique sur la poésie lyyique, ou réciproquement. L'antériorité de la poésie épique a été soutenue par Lachmann, Wackernagel, Bartsch, niée par Müllenhoff, J. Grimm, Scherer. Pour la bibliographie de la question, V. *Zs. f. d. A.*, XXIX, 122.

2. Ou, pour étendre un peu cette zone, de la France, de l'Italie du Nord, de la Catalogne et peut-être du Portugal. M. Nigra pense que la chanson romanesque n'est autochtone ni en Castille, ni en Allemagne : les ressemblances qu'on trouve çà et là, dit-il, entre des chansons germaniques et des chansons celto-romanes, « n'ont rien de spécifique et trouvent leur explication dans un sentiment poétique général et antérieur, qui est, dans une mesure diverse, commun à tous les peuples aryens. » M. Nigra remarque que, cette élimination opérée, le domaine de la chanson romanesque coïncide précisément avec celui qui a été peuplé par la race celtique; nous n'insistons pas sur ce rapprochement, et, nous défiant des conclusions prématurées, nous nous garderons de dire que la chanson romanesque est due à la persistance de l'esprit celtique. Du reste, M. Nigra lui-même est amené à rétrécir ce domaine et à chercher l'origine de ces chansons dans une zone beaucoup plus limitée.

recueils de poésie populaire, et qu'il serait du reste bien plus étonnant de ne les y trouver pas; partout où il y a des hommes, n'y a-t-il pas des amours heureuses ou contrariées, des femmes insensibles ou inconstantes, des amants infidèles? Partout l'amour n'est-il pas une source de joies ou de douleurs, et de tragiques événements? Ne suffit-il pas, pour transformer un thème lyrique en chanson romanesque, d'une imagination un peu éveillée, d'une sensibilité un peu vive, qui transportent à des êtres imaginaires des sentiments et des aventures mille fois fournis par la réalité? Ainsi, l'ancienne Grèce, où les chansons d'amour étaient si nombreuses, possédait aussi des chansons romanesques, où étaient racontés les pires malheurs qui peuvent frapper les amants[1]. La Grèce moderne est également riche en chansons de ce genre et en chansons purement lyriques.

Nous nous garderons donc bien de soutenir que les thèmes lyriques sont originaux dans les pays seulement où ils ont été précédés ou accompagnés de narrations romanesques : partout, en effet, se retrouvent certains sujets qui ont dû apparaître spontanément et séparément[2]. Arrivés à un certain degré de simplicité, les thèmes lyriques sont irréductibles; ce sont des monades sur lesquelles l'analyse n'a pas de prise; il est aussi superflu

1. Par exemple, dans les légendes de Rhadina et de Calycé, qui avaient d'abord été le sujet de chants populaires, et que Stésichore traita plus tard à son tour; peut-être y avait-il aussi des chansons sur certaines histoires d'amour qui ont bien un caractère populaire, comme celle de Harpalicé et Iphiclos, de Callirrhoé et Corésos, d'Ocha et Eunostos, d'Héro et Léandre. V. Nageotte, *Histoire de la poésie lyrique grecque* (1888). I, 26 et 296.

2. Partout aussi ou presque partout se rencontrent certains personnages trop particuliers, certaines situations trop déterminées pour être nés simplement au contact de la réalité : ainsi on retrouve la plupart des thèmes français, même les plus précis, non seulement dans les pays romans, ce qui s'expliquerait aisément, mais chez les Grecs et chez les Slaves, dont la poésie populaire semble pourtant n'avoir aucun rapport avec la nôtre. (v. la note B à la fin du volume.) Sont-ce là les traces d'une parenté primitive entre ces races? Y a-t-il eu imitation, et, dans ce cas, comment cette imitation s'est-elle produite? Ce sont des questions que nous n'essaierons pas de trancher.

d'essayer d'expliquer leur existence et de retrouver leur provenance que celle des fleurs des champs et des bois.

Ce qui est particulier à chaque peuple, c'est la forme, le tour, la physionomie qu'il sait donner à des conceptions qui ne lui sont nullement propres. Telle est la fécondité de la nature, la diversité des instincts et des aptitudes de chacune des races humaines que, toutes les poésies populaires vivant sur le même fonds, il n'en pas une seule qui ressemble à sa voisine. Pourquoi, sinon parce qu'il n'y a pas un peuple qui ressemble à un autre peuple, de même qu'il n'y a pas un individu qui ressemble absolument à un autre individu? C'est de cette conformité de l'esprit d'un peuple avec ses chants que le savant collecteur des chansons bohêmes, M. Erben[1], fait le trait caractéristique de la poésie vraiment populaire : « Tout peuple, dit-il, qui n'est pas encore devenu étranger à lui-même a un sentiment à lui, une manière de penser à lui, un caractère individuel qui consiste en un certain ensemble de qualités morales et physiques et qui le distingue clairement et évidemment des autres peuples... Cet état du sentiment et de la pensée du peuple sous l'influence des circonstances extérieures est ce que nous nommons l'esprit populaire. Une chanson, pour être populaire, doit respirer cet esprit populaire. » En un mot, comme on l'a si souvent dit, le caractère de chaque peuple se retrouve dans ses chansons : ainsi l'Italie du centre et du midi a la courte strophe, sorte d'effusion poétique pleine d'imprévu et de fantaisie, où se reflète la mobilité et la vivacité d'impressions du caractère italien; l'esprit castillan s'est peint dans la noble et fière narration des romances; au contraire, ces personnages, crayonnés d'un trait vif et quelquefois malin, si légèrement esquissés et pourtant si vivants, ces drames brusques, si vite noués et dénoués, si clairs cependant et si attachants, ne sont-ils pas le produit naturel de cette

1. Cité par M. L. Léger, *Chants héroïques des Slaves de Bohême*, p. 191.

race qui se distingue surtout par la netteté de l'esprit, une faculté d'observation rapide et juste, une sensibilité prompte. mais un peu superficielle, et tempérée par un aimable enjouement?

Telles sont les qualités qui devaient se retrouver dans notre poésie populaire du moyen âge, que nous voulons essayer, pour finir, de caractériser brièvement. En effet, s'il n'est pas possible de dire à propos de chacune des poésies que nous avons examinées : « ceci doit être rapporté à l'influence française, et cela à l'esprit italien, allemand ou portugais », nous pouvons du moins nous faire une idée approximative de ce qu'était notre plus ancienne poésie, à l'aide de nos chansons populaires modernes et de la poésie portugaise, qui, de toutes celles qui ont imité la nôtre, est évidemment la moins chargée d'éléments courtois, la plus voisine de ses modèles et de la nature. Surtout si nous écartons des pièces portugaises, qui pèchent quelquefois par le manque de simplicité, tout ce qui est raffinement d'idée ou coquetterie d'expression, elles nous donneront de celles qu'elles imitaient une idée assez exacte, plus exacte peut-être que nos chansons modernes. Pour se servir de celles-ci, il faut du moins en élaguer toutes ces trivialités voulues dont certains parodistes de village les déshonorent de parti pris, aussi bien que ces déplorables et fausses élégances, empruntées à la langue des classes supérieures par des remanieurs plus zélés qu'intelligents; au moyen âge, la scission entre le peuple et les lettrés étant infiniment moins prononcée qu'aujourd'hui, la langue du peuple pouvait être littéraire sans cesser d'être populaire. Il n'en est malheureusement plus ainsi, et les personnages de notre ancienne lyrique sont peut-être aussi défigurés dans nos chansons actuelles que les héros des chansons de geste l'ont jamais été dans la *Bibliothèque Bleue* ou sur une image d'Épinal.

Toute cette poésie, comme le montrent ses rythmes, très appropriés à régler le chant et la danse. dut être à

l'origine composée de chansons à danser. Cette circonstance explique que le type le plus ancien soit la chanson de femme ou de jeune fille. En effet, jusqu'à une époque assez avancée du moyen âge, la danse fut un divertissement exclusivement féminin : jamais les jeunes garçons ne prenaient part aux « caroles ». Il est donc à penser que c'étaient les jeunes filles qui composaient à leur usage des chansons où elles avaient d'abord peint leurs propres sentiments. Les premières chansons dont une femme est l'héroïne et le sujet ont donc dû être réellement composées par des femmes, et c'est ainsi à des femmes qu'il faudrait faire remonter les plus anciens essais lyriques en pays roman.

Il semble du reste qu'il en soit ainsi dans beaucoup de poésies lyriques poulaires ou primitives. W. Scherer, dans un très instructif compte rendu[1], a cité un grand nombre de faits qui le prouvent : dès le xe siècle, la chanson de femme existait en Allemagne, comme le montre une petite pièce latine de cette époque; les chansons serbes sont ordinairement placées dans la bouche d'une jeune fille, et Talvj pense que ce sont réellement des jeunes filles qui les composent; des pièces analogues se trouvent en Islande, en Russie, en Chine, chez les Kabyles et plusieurs tribus sauvages. L'attribution des chansons à une femme est donc un trait commun à notre ancienne lyrique populaire et à beaucoup d'autres.

Mais quels étaient ses traits particuliers?

Il ne semble pas qu'elle ait jamais eu de la nature un sentiment aussi vif et aussi profond que certaines autres. Scherer fait remarquer que le parallélisme plus ou moins rigoureusement suivi entre la description de quelque objet naturel et la peinture de la passion se retrouve dans un grand nombre de poésies populaires, particulièrement

1. De la seconde édition du *Minnesangs Frühling*, *Anz. f. d. A.*, I, 197-205 (annexé au tome XIX de la *Z. f. d. A.*).

chez les Serbes, les Allemands, les Malais, les Chinois. La poésie slave surtout offrirait en ce genre une infinité de spécimens, dont quelques-uns sont empreints de la plus haute, de la plus belle poésie : elle abonde en invocations, en apostrophes à la nature, qu'elle associe à toutes les émotions de l'homme, et à laquelle l'âme slave se mêle sans efforts :

« Montagnes, montagnes, noires montagnes, le chagrin plane sur vous. La sœur fait la toilette de son frère! Elle lui dit adieu au moment de partir pour la guerre... »

(L. Léger, *Chants héroïques... des Slaves de Bohême*, p. 257.)

« Etoile, pâle étoile, si tu connaissais l'amour, si tu avais un cœur, mon étoile dorée, tu pleurerais des étincelles! »

(*Ibid.*, p. 245. Cf. plus loin nº VIII, p. 458.)

La parenté est si étroite entre la nature et l'homme qu'il arrive à chaque instant que toute barrière tombe, que toute limite s'efface : le poète nous transporte dans un monde enchanté aux brusques métamorphoses :

« Près de notre lac, s'élève un vert tilleul. Sur ce tilleul, sur ce vert tilleul, chantent trois petits oiseaux.

« Ce ne sont pas des petits oiseaux : ce sont des cavaliers; ils causent d'une jeune fille, et se demandent qui d'eux l'aura... »[1].

(*Ibid.*, p. 232.)

Notre poésie n'a gardé de ce trait qu'un souvenir bien vague et bien effacé, et, chose curieuse, c'est dans la poésie courtoise qu'il a persisté; on sait en effet que la description du printemps y est presque de rigueur au

1. Un mouvement analogue se trouve pourtant dans quelques chansons françaises, notamment dans celle des Trois canards blancs (De Puymaigre, *P. M.*, II, 174; Bujeaud, I, 134; D. Arbaud, II, 105 et note.) — Cf. encore la Cane de Montfort (Decombe, pp. 360-379; *Mélus.*, II, 390) et la Jeune fille changée en biche (Haupt, p. 19; de Beaurepaire, p. 77; *Mélus.*, II, 388.)

début de la pièce. (A l'origine, c'était la description d'une quelconque des saisons [1], dont le caractère était mis plus ou ou moins en harmonie avec les sentiments exprimés.) Il n'y en a pas trace dans notre poésie populaire, ancienne ou moderne.

Le fait que nos chansons étaient destinées à accompagner la danse nous explique aussi qu'on ait dû y trouver rarement des accents vraiment pathétiques. La gravité, la mélancolie inséparables de tout sentiment profond sont peu compatibles avec la situation d'esprit que des jeunes filles apportent ordinairement à la danse. Quelques pièces devaient être, à l'origine, empreintes d'une tristesse plus ou moins vive : telles les chansons de séparation, les chansons d'amantes abandonnées, et quelques autres. Mais ces thèmes se firent bientôt de plus en plus rares. A l'époque où nous pouvons étudier notre poésie dans des textes français, et non plus dans des imitations étrangères, nous voyons qu'ils en ont presque disparu; ils ont fait place à d'autres où se déploient plus facilement une verve railleuse, un malicieux esprit d'observation; dès cette époque, l'amour n'y est plus guère pris au sérieux : les *oaristys* n'y ont point la voluptueuse ardeur des pièces grecques du même genre, ni la chaste émotion des pièces slaves [2]; les chansons françaises qui peignent, par exemple, une réunion d'amants à la fontaine, au bal ou ailleurs, sont surtout enjouées, et raillent volontiers l'imprudente qui s'est laissée surprendre ou le jeune benêt qui n'a pas su profiter de l'occasion; on sait combien, un peu plus tard, il y aura peu de passion vraie, combien de cynique vanité dans les pastourelles. Les personnages qui reparaissent le plus souvent sont à demi ridicules et parfois résolument grotesques : c'est la fille à qui pèse sa virginité et qui gémit de ne pas trouver de mari; c'est la mère dont la

1. V. par ex. le début des pièces de Marcabrun.
2. V. L. Léger, *op. cit.*, 157 sq.

sagesse grondeuse ne sait rien prévoir ni rien empêcher; c'est surtout le vieux mari trompé, ce vulgaire fantoche. Il ne fallut pas beaucoup de temps pour que des croquis, d'abord légèrement satiriques, dégénérassent en caricatures outrées.

C'est à tort cependant que l'on s'indignerait de l'excessive liberté, du cynisme du langage ou des situations de certaines de ces pièces. On sait d'abord tout ce que se permettaient nos ancêtres dans leurs propos, et quelle hardiesse d'expressions s'alliait chez eux aux plus honnêtes sentiments; ils n'ont jamais cru que ce qui passait par les lèvres souillât le cœur; ils ne pensaient pas mal faire en parlant d'une foule de choses dont nous nous taisons, et en les appelant par leur nom. Puis, toute cette poésie se détacha de plus en plus de la réalité, qui l'avait d'abord inspirée, pour devenir le royaume de la fantaisie la plus libre, la plus désordonnée, et, il faut bien le dire aussi, la plus poétique, bien que parfaitement « rabelaisienne ». Il est même curieux de voir combien de grâce et d'esprit s'y allient à de grossières imaginations; pour caractériser ce mélange singulier, le nom d'Aristophane se présente de lui-même. Notre poésie ne retrouvera plus dans la suite cette veine de faciles et vives créations; aussi est-il utile de la signaler et d'inviter ceux qui nous refusent le don de l'imagination et de l'*humour* à relire quelques-unes de nos aubes, de nos chansons dramatiques, de nos pastourelles même, en choisissant les plus simples, et les deux chefs-d'œuvre d'Adan de la Hale, qui sont peut-être ce que nous avons au moyen âge de plus voisin de la poésie populaire. Ce serait donc faire un lourd contresens que de prendre au sérieux tous les tableaux que celle ci nous offre : ce sont là de chimériques et folles visions, des nuages poétiques flottant dans un ciel serein et changeant à chaque instant de forme et de couleur, des songes enfin, les songes « d'une nuit d'été ». Un de nos poètes nous dit que, s'étant endormi un jour

soz l'onbre d'un olivier,
    entre les braz s'amie,

il vit en rêve une femme dont l'étrange aspect ne semble pas l'avoir étonné autrement :

Chauces out de jaglolai
et solers de flors de mai,
    estroitement chauçade;
Çainturete avoit de fueille
qui verdist quant li tens mueille,
    d'or ert boutonade.

Elle lui adressa la parole et lui dit quels étaient ses parents :

« Li rosignox est mon pere,
qui chante sor la ramée
    el plus haut boscage;
la seraine ele est ma mere
qui chante en la mer salée
    el plus haut rivage[1]. »

Cette fée au costume fantastique et printanier, cette fille du rossignol et de la sirène, qui est « de France la loée », ne ressemble-t-elle pas un peu à notre poésie populaire du moyen âge[2]?

Nous ne pouvons mieux terminer qu'en répétant que la perte de celle-ci est infiniment regrettable : et c'est avec la plus grande sincérité que nous déplorons de ne pouvoir offrir à nos lecteurs, à la place de ces œuvres vivantes et souriantes, que de laborieuses et froides hypothèses.

1. B. *Rom.*, I, 28.
2. Nous empruntons cette ingénieuse comparaison à un travail (inédit) lu par M. A. Wallenskœld à une conférence de l'Ecole des Hautes-Etudes.

APPENDICES

NOTE A.

Nous avons eu plusieurs fois l'occasion (p. 107, note, 384 sq.) de parler des petites pièces que les Italiens appellent *fiori* ou *stornelli*. Ce genre existe aussi en Russie, et M. Wesselofsky, le savant professeur de Saint-Pétersbourg, l'a étudié dans le compte-rendu qu'il a donné (dans les *Mémoires de l'Académie de Saint-Pétersbourg*, t. XXVII), d'un recueil de chansons populaires russes auquel nous ferons quelques emprunts. Comme cet article est peu connu en France, et qu'il touche à des questions que nous avons nous-même abordées, nous croyons utile de le résumer ici librement[1].

Dans la poésie populaire russe, chaque pièce est précédée d'une sorte de prélude qui peut être considéré comme le germe de la chanson lyrique. Ces préludes consistent en formules symboliques établissant un parallélisme entre les sentiments du personnage mis en scène et le caractère constant ou l'état passager d'un objet pris dans la nature. A l'origine, il n'y avait pas seulement entre ces deux termes un parallélisme, mais une comparaison fondée sur une étroite analogie : ainsi, une chanson de jeune fille abandonnée débute ainsi : « Sous le taillis, le ruisseau coule à petits flots, et sur les joues de la jeune fille tombent, pressées, de petites larmes[2] ». Et toute la chanson n'était que le

1. Nous en devons l'indication et la traduction à l'obligeance de M. A. Batiouchkoff. Nous ajoutons quelques exemples à l'article de M. Wesselofsky.

2. On trouvera un grand nombre d'exemples de ce genre dans les chansons qui sont imprimées un peu plus loin. Le parallélisme est poursuivi jusqu'à la fin d'une pièce bohème publiée par M. L. Léger, *Chants héroïques..... des Slaves de Bohême*, p. 146.

développement de cette comparaison. Mais cette formule, par cela même qu'elle fournissait invariablement leur début à des chansons très diverses, s'altéra de mille façons.

En effet, la même formule peut facilement s'appliquer à des situations un peu différentes; le prélude suivant : « Le soleil est bas, le soir approche; oh! viens chez moi, mon petit cœur! » s'adapte indifféremment à des chansons prononcées par l'amante ou par l'amant. Ordinairement, comme il est naturel, ce début précède une chanson où les deux amants encore séparés se donnent rendez-vous : «... Viens tandis que les méchants dorment. Je te laisserai entrer et ma mère n'en saura rien, etc... » Mais ailleurs, la réunion est censée avoir eu lieu, et le poète passe brusquement à une scène d'adieux : « ... Quand elle le reconduisit, elle soupira profondément. Ne nous séparons pas! Vivons ensemble comme le poisson et l'eau. »

Quelquefois nous sommes entraînés, par diverses associations de sentiments, beaucoup plus loin du point de départ. En effet, les idées symboliques attachées aux différents objets ne sont pas tellement rigoureuses qu'on ne puisse rattacher ceux-ci à des situations diverses : ainsi, la rue, qui, dans les traditions populaires slaves, est le symbole de la virginité, joue surtout un rôle dans les chansons de mariage; dans la soirée qui précède la noce, la fiancée chante une chanson où, après avoir invoqué cette plante, elle dit qu'elle resterait plutôt vierge que d'épouser un homme qu'elle n'aimerait pas : « Verte petite rue à la fleur jaune, je n'épouserai pas un homme que je n'aime pas, etc... » Mais l'idée d'être unie à un mari odieux se rapproche d'une autre, celle de l'absence du véritable amant, que l'on déplore dans une chanson qui débute par la même formule : « O petite rue brillante à fleur jaune, pourquoi mon cher Jean tarde-t-il à venir? Je lui aurais bien écrit, mais je ne sais pas écrire; je lui aurais envoyé un messager, mais je n'ose le faire; j'aurais été le trouver moi-même, mais le chemin est long et je crains de m'égarer. »

Puis les modifications apportées au sujet ont leur écho dans la formule initiale, qui est altérée à son tour : ainsi, dans une chanson qui se chante le lendemain du mariage, ce n'est plus la rue, mais la rose qui doit être invoquée. Mais comme c'est la chanson précédente un peu modifiée qui est adaptée à ce nouvel usage, on en conserve aussi la formule de début, en se bornant à y changer un mot : « O petite *rose écarlate*, à couleur *jaune*, pourquoi *ma mère* tarde-t-elle à venir? je lui aurais envoyé un messager, mais je n'ose le faire; je lui aurais écrit, mais je ne sais pas écrire, etc. » Dans une autre variante de la même chanson, le nom de la fleur symbolique a disparu, mais le reste de la

formule a subsisté : « O sapin *vert*, à couleur *jaune*, pourquoi mon ami tarde-t-il à venir? Je l'ai attendu un jour, et encore un jour; je lui aurais écrit, mais je ne sais pas écrire, etc... » Il en est de même dans une chanson où, l'idée de virginité ayant amené celle d'un long voyage qui retarde l'arrivée de l'amant, le même texte a été repris, ainsi que le même début, mais avec une invocation nouvelle : « *O longue route*, fleur *jaune*, etc... »

Ainsi, par le développement, la différenciation, les diverses modifications du thème, le rapport qui reliait celui-ci au prélude devient de plus en plus lointain et plus obscur, et le sens de ce début conventionnel, que maintient seul le respect de la tradition, finit par échapper complètement.

C'est à cette dernière étape qu'est arrivée la poésie populaire de l'Italie : quelquefois, la parenté de l'invocation et de la chanson est encore saisissable, et il suffit, pour la rendre évidente, de suppléer une idée : ainsi le début du *stornello* suivant :

Fiore di canna,
Chi vo' la canna vada a lo caneto,
Chi vo' la neve vada a la montagna,
Chi vo' la figlia accarezzi la mamma.

est parfaitement clair si on le rapproche de ce prélude petit-russien : « Il n'y a qu'un roseau sur la plage; il n'y a qu'une fille chez la mère... Que celui qui veut cueillir le roseau aille sur la plage; que celui qui veut avoir la fille s'adresse à la mère. » Mais souvent aussi, et même dans la plupart des cas, il n'existe plus aucun rapport de sens entre les deux parties; de plus, l'habitude d'introduire un nom de fleur et la nécessité de le faire rimer avec le mot terminant le troisième vers produit des combinaisons extrêmement bizarres, pour ne pas dire absurdes, comme : « Fior di carta. »

NOTE B.

Bien qu'il n'y ait pour ainsi dire aucune des pièces que nous avons étudiées qui ne nous ait paru avoir subi l'influence française, nous n'avons cependant jamais soutenu que les thèmes sur lesquels elles sont fondées fussent proprement originaires de notre pays. Une des raisons principales qui nous ont dicté cette réserve est que ces thèmes existent non seulement chez tous les peuples romans, mais dans des poésies populaires qui paraissent avoir été à peu près soustraites aux influences étrangères. Il n'est peut-être aucune de celles qui nous sont connues où on ne pourrait les retrouver. Nous ne saurions avoir la prétention de les y suivre; cependant nous croyons qu'il ne sera pas sans intérêt d'en signaler quelques rédactions dans la poésie populaire slave, qui est peu connue chez nous et qui présente avec la nôtre de telles analogies, qu'on est tenté à chaque instant de conclure à un emprunt; ces analogies portent non seulement sur les sujets traités, ce qui n'aurait rien d'étonnant; elles s'étendent à des situations très précises, à des détails de mise en scène, et pour ainsi dire à des tours de phrases qui n'ont guère pu, semble-t-il, se présenter indépendamment à des esprits différents. Quand l'occasion s'en présentera, nous noterons aussi certaines analogies de notre poésie populaire avec celle de la Grèce, mais en général sans citer des textes qui sont assez facilement accessibles.

PASTOURELLE

I

Le soir, bien tard, je ramenais les vaches de la forêt. En descendant vers le ruisseau, auprès de la verte prairie, je vois et j'entends le seigneur qui revient des champs : deux petits chiens courent en avant, deux laquais marchent par derrière.

Le seigneur m'aperçut et me regarda : « Bonjour, ma chère

belle ! d'où es-tu ? quel est ton village ? » — « Seigneur, je suis votre servante. Ne connaissez-vous pas Pierre ? je suis sa sœur. » — « Quoiqu'aujourd'hui tu ne sois qu'une simple paysanne, demain matin tu seras châtelaine. »

(Grande Russie, gouvernement de Tver.)[1]

II

Dans la plaine croît un obier; sous l'obier est une jeune fille qui cueille des fleurs. Un gentilhomme vient à passer et l'aborde : « N'as-tu pas peur de moi, jeune fille ? » — « Non, car je n'ai pas à te craindre. Tu es noble : va te chercher une belle à Lubline, et laisse-moi en paix ; choisis une compagne à Varsovie et n'attente pas à mon honneur ; prends une amie qui soit riche et laisse en repos la pauvre orpheline. »

(Nº 207.)

III

Dans les champs, dans les champs, il y a un bouleau, un bouleau svelte et frisé. Près du bouleau se tenait une belle jeune fille brune au visage clair. Des messieurs vinrent à passer. « Viens, jeune fille, viens t'asseoir près de nous ; que personne ne le sache, qu'on ne le dise pas à ta mère. » Mais la mère s'en douta, elle accourut aussitôt. « Reviens, ma chérie ; Donia, reviens à la maison ! Quand je t'ai mise au monde, j'ai souffert une nuit entière ; et quand je t'élevais, j'ai passé bien des nuits sans dormir. J'espérais avoir en toi une aide. Tu es ma fille unique, et tu n'es qu'une gueuse[2] ! »

(Nº 36.)

1. Les morceaux qui suivent sont empruntés en général au recueil de Tchoubinsky : *Travaux de la mission ethnographique et statistique dans le Sud-Ouest de la Russie*, Tome V, Saint-Pétesbourg, 1874. Nous en devons la traduction, comme celle de l'article qui précède, à M. Batiouchkoff.

2. Cf. des contrasti dans des chansons grecques anciennes (xvᵉ siècle ; Legrand, *Recueil des chansons populaires grecques*, Paris, 1874, p. 21) et modernes (*ibid.*, 229 ; de Marcellus, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1860, p. 234). — Les dialogues entre amants ont lieu souvent au bord de la fontaine ou près du puits : pour la Russie, v. Tchoubinsky, nᵒˢ 537, 595, 548 ; cf. 365, 29, 1190 ; — pour la Bohême, L. Léger, *op. cit.*, p. 206 ; cf. 265 ; — pour la Grèce, de Marcellus, p. 232 ; la fin de cette dernière pièce présente une analogie bien frappante avec certaines pièces françaises : « Où est la cruche, ma fille ? » — « J'ai fait un faux pas, mas mère ; je suis tom-

AUBE

IV

« O lune, chère lune, cache-toi, que je cause un instant avec mon ami. — O lune, chère lune, tu peux luire et ne pas te cacher; et toi, mon ami, si tu pars, reviens bien vite. » La lune, la petite lune brille et l'aube commence à poindre; il fait clair dans la cour où est la jeune fille. Voici que les bruits du jour se font entendre; on va jaser sur la jeune fille aux sourcils noirs. Le coquelicot commence à fleurir; il s'épanouit. Lorsque le jour paraît, le cosaque se sépare de la jeune fille. La belle de jour fleurit d'une couleur blanchâtre; à la lueur blanchâtre de l'aube, le cosaque se sépare de son amie[1].

(No 117.)

LA MAL MARIÉE

V

Une volée de petits oiseaux vint s'abbattre sur un bouleau. Quand ils furent installés, ils se mirent à causer entre eux. « Il est triste d'aimer quelqu'un, aimer fait souvent de la peine; il est encore plus triste et plus navrant de se séparer. » — C'est l'amant qui se sépare de son amante. Il frappe à la porte et fait un grand bruit : « Bonjour, ma bien-aimée. Si tu dors, dors tranquillement. Si tu ne dors pas, viens causer avec moi. » — « Bien volontiers je viendrais causer avec toi; mais le mari jaloux est couché à mes

bée et je l'ai cassée. » — « Ce n'est point un faux pas, c'est quelque embrassade. » (Même pièce dans Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, II, 412.) Cf. plus haut, p. 199 sq. — Les dialogues entre une fille amoureuse et sa mère sont fréquents dans tous les pays; v. Tchoubinscky, nos 147, 148, 460, 461, 564. Ils ont souvent le mariage pour sujet : v. des rédactions à peine différentes du même thème en Grèce (de Marcellus, pp. 240, 241), en Transylvanie (*Zeitsch. f. vergleich. Litter.* N. F., I, 345), en Lithuanie, en Bohême, en Italie et en France (Rolland, II, 191-202).

1. Cf. des chansons grecques modernes dans Fauriel, II, 162, et Legrand, 233.

côtés; le beau-père farouche marche par la chambre; la belle-mère féroce attise constamment le feu. Mais mon bien-aimé va seller son cheval, et dès qu'il l'aura sellé, il me prendra avec lui pour aller aux champs. En attendant, mon ami, faisons un échange d'anneaux[1]. »

(Cheïne, p. 243.)

VI

Près d'un moulin, au gué, deux pigeons buveaient de l'eau. Ils en burent, ils se rafraîchirent, — ils se souvinrent des amoureux. Malheur à ceux qui s'entr'aiment! Nuit et jour ils languissent. Malheur au cosaque qui ne descend pas de son cheval, et n'ôte pas ses pieds des étriers. Il salue la jeune fille en s'approchant de sa fenêtre : « Dors-tu, mon petit cœur? » — « Oh! non, je ne dors pas; je veille et j'entends tout ce qui se passe, car je suis obligée de coucher avec celui que je n'aime pas. » — « O ma chérie, ô ma bien-aimée! éloigne-toi de celui que tu n'aimes pas; je l'attaquerai à coups de flèches, je le tuerai comme un pigeon. »

(Tchoub., nº 277.)

L'AMANT INCONSTANT

VII

Sur un bouleau il y a un pigeon, sur un cerisier il y a une colombe. « Dis-moi donc, mon ami, à quoi penses-tu? Je t'avais promis de t'aimer comme mon âme. Tu m'abandonnes, je vais pleurer. Sois heureux avec celle que tu aimes, mais tu n'en trouveras pas d'aussi fidèle que moi. Je prierai Dieu qu'il te rende heureux; mais donne-moi une boisson qui m'aide à t'oublier. Alors seulement, quand ma bouche sera close, alors seulement je t'oublirai[2]. »

(Nº 364.)

1. Le thème de la sérénade est analogue à celui-ci : il est trop fréquent partout pour qu'il soit nécessaire d'en indiquer des exemples. V. pourtant L. Léger, 210; de Marcellus, 238; Legrand, XXV, 48, 61, 67.

2. Ce thème est peut-être de tous le plus fréquent dans la plupart des poésies populaires. Souvent elles mettent en scène l'amante délaissée allant aux noces de l'homme qu'elle aime et de sa rivale : v. Tchoubinsky, nº 377; cf. 438, 463; Fauriel, II, 376; de Marcellus, 160. V. plus haut p. 218.

VIII

« L'euphorbe pousse au bord du chemin. Mon ami aux sourcils noirs m'envoie un salut par l'entremise d'étrangers. Que me fait l'euphorbe qui fleurit sans donner de fruits? Que me fait le salut de mon ami, quand lui-même est absent? » — O cerisier, pourquoi ne donnes-tu pas de feuilles? O jeune femme, pourquoi verses-tu des larmes? — Je ne donne pas de feuilles, car c'est l'hiver. Je verse des larmes, car mon ami est infidèle.

IX

Pourquoi l'eau est-elle troublée comme si la vague l'avait battue? Pourquoi la jeune fille est-elle triste comme si sa mère l'avait battue? « Jamais ma mère ne m'a battue; mais les larmes coulent d'elles-mêmes, car je n'ai pas de nouvelles de celui qui m'est cher, et j'en ai de celui que je n'aime pas. »

(No 433.)

X

... « Que tu souffres autant que je souffre; que tu aies à pleurer plus d'une fois et plus de deux. Tu est parti, et moi, pauvrette, je me désole. Tu m'as quittée, tu m'as laissée toute seule. Je t'aimais fidèlement, et c'est à cause de ma fidélité que je mourrai de douleur. »

XI

Le lancier aimait la jeune fille, et maintenant il l'abandonne. Pourquoi? il ne le sait guère. — « Il s'en va, mon ami, il s'en va dans une autre ville, et je reste seulette. Et j'irai dans les champs, je déracinerai un buisson d'obier, et je planterai le buisson sur ma fenêtre. Pousse, fleuris, mon obier! ne te flétris pas. » Mais le buisson se penche et dépérit. Autrefois la belle vivait; elle languit à présent!

(No 508.)

NOTE B.

LA FILLE SOLDAT

XII

Le cosaque part pour la frontière. Il abandonne la jeune fille, et la jeune fille se lamente. « Emmène-moi, mon cher cosaque, emmène-moi avec toi. » — « Et que feras-tu toute seule à la frontière? » — « Je ferai des draps; je les broderai d'or et d'argent. » — « Sur quoi prépareras-tu les draps? » — « Je les ferai sur une pierre. » — « Et comment sécher les draps ? » — « C'est le vent qui les séchera. » (La jeune fille a réponse à tout; elle se contentera de pain et d'eau, pourvu que son ami l'emmène.) [1].

(No 1199.)

1. Cf. de Marcellus, 139.

TEXTES

Nous ne donnons pas les textes qui suivent (et qui sont presque tous inédits) comme ayant un très grand mérite littéraire, cependant il nous a semblé que tous présentaient quelque intérêt, soit par certaines particularités de forme, soit à cause des genres auxquels ils appartiennent.

Leur forme pourrait suggérer de nombreuses remarques dont nous indiquons seulement les principales : les assonances, presques aussi nombreuses que les rimes, sont souvent elles-mêmes fort imparfaites : on y trouve associés des sons qu'on ne rencontre jamais ensemble (v. par exemple plus loin, n° III) : y a-t-il là négligence de la part des auteurs ou influence de leur dialecte? c'est ce que nous ne discuterons pas ici. — Les formes archaïques de vers et de couplets abondent; les vers de 11 et 13 syllabes, par exemple, sont fréquents; les coupes tripartites de strophes sont rares ou très simples. Le plus souvent, les différents couplets sont tous sur des rimes différentes.

Ces traits archaïques ne nous autoriseraient pas à affirmer que toutes ces pièces sont très anciennes; mais elles sont faites au moins à la façon ancienne et d'après des règles beaucoup moins strictes que celles qui furent établies par les imitateurs des troubadours.

L'étude des sujets traités pourrait donner lieu à des observations analogues : ces morceaux, s'ils ne sont pas très anciens, sont au moins les représentants de genres anciens et qui ont laissé peu de traces, ce qui suffit à leur donner du prix; ils appartiennent certainement à cette veine poétique qui précéda la poésie courtoise, et qui était presque épuisée quand on songea à former des recueils de poésies lyriques.

Presque toutes ces pièces, en effet, sont des chansons objectives ou dramatiques. Les sept premières sont des débats dont nous avons déjà dit un mot plus haut (p. 51 sq.); la huitième est une chanson dialoguée; les six qui suivent, des imitations pieuses de genres anciens (chansons de femmes ou pastourelles)[1]. Les pièces XV-XVIII sont des ballettes mises dans la bouche d'une jeune fille; le nº XIX est une chanson de mal mariée; le nº XX, la lamentation d'une amante sur l'absence de son amant parti pour la croisade; les nºs XXI-XXII, des plaintes de femmes qui se repentent de la cruauté par laquelle elles ont éloigné d'elles l'homme qu'elles aimaient.

Les pièces suivantes ne sont pas des chansons dramatiques, mais subjectives, puisque l'auteur y parle en son propre nom; cependant nous ne les croyons pas déplacées dans ce volume; nous y avons essayé en effet de retrouver ce que fut la poésie lyrique du nord avant qu'elle n'eût été transformée par l'influence méridionale : or, ces quelques pièces, par l'originalité, la variété, et, à ce qu'il semble, la sincérité des sentiments qu'elles traduisent, sont tout à fait en dehors de la lyrique courtoise. La XXIIIe est la requête naïve d'un amant pauvre; les suivantes (XXIV-XXVII) appartiennent à cette catégorie de pièces, assez rares malheureusement et dont les chansons de Colin Muset sont les plus connues, où nous voyons retracée au vif la vie errante, agitée, et souvent fort déréglée des jongleurs du moyen âge; l'auteur de la première y peint un amour fort peu éthéré et qui s'associe avec le culte des bons morceaux; le poète qui a rimé la seconde nous fait connaître en termes passablement cyniques quel serait son idéal de vie; les deux suivantes sont les plaintes de joueurs mis à sec; enfin les auteurs des deux dernières nous peignent leurs remords tardifs, et nous expliquent qu'après avoir mal vécu, ils songent du moins à bien mourir.

Nos textes appartenant à des auteurs souvent inconnus et à des contrées ou à des époques très diverses, nous ne pouvions essayer de les ramener à une graphie uniforme. Une édition critique peut et doit être tentée pour un auteur dont on a pu déterminer l'époque et la patrie, et dont on a quelque moyen de reconstituer la langue; mais ce n'était pas le cas ici.

Nous avons donc reproduit fidèlement la leçon des manuscrits, qui est en somme un fait, tandis qu'une graphie rectifiée n'eût été qu'une conjecture; nous avions d'autant plus de raisons d'agir

1. Elles sont toutes tirées du même manuscrit (12483); Bartsch les a déjà signalées et imprimées une première fois (*Zeitsch. f. rom. Ph.*, VIII, p. 570 sq.)

ainsi que la plupart de nos pièces ne sont contenues que dans un seul manuscrit, et que nous en donnons une édition *princeps*. Quand nous possédions plusieurs manuscrits, nous avons reproduit la leçon de celui qui nous paraissait le meilleur en le corrigeant à l'aide des autres, dont nous avons communiqué d'ailleurs toutes les variantes[1]. Nous avons donc laissé subsister les traits dialectaux qu'il est toujours utile de faire connaître; nous n'avons pas non plus rétabli les formes correctes de la déclinaison. Il y a en effet maint passage où les règles de la déclinaison sont en contradiction avec celles de la rime; le lecteur jugera facilement dans chaque cas particulier si le poète a violé les règles grammaticales au profit de la rime, ou fait passer la rime après les règles.

Les pièces sont désignées par les numéros que M. Raynaud leur a attribués dans sa *Bibliographie*. Comme nous avons adopté ici, pour désigner les manuscrits, la notation de M. Schwan, voici une table de concordance entre celle-ci et celle de M. Raynaud :

	Raynaud	Schwan
Berne 389	B	C
Modène, Bibl. d'Este	M	H
Oxford, Douce 308	O	I
Paris Arsenal 5198	P_a	K
B. N. 844	Pb^2, Pb^3	M
845	Pb^4	N
846	Pb^5	O
847	Pb^6	P
12483	Pb^9	i
12615	Pb^{11}	T
20050	Pb^{12}	U
n. a. 1050	Pb^{17}	X
Rome Vat. 1490	R^1	a

I

DÉBAT

Raynaud, n° 907. U, 114 (ms. unique). — Formule rythmique : 7a 7b 7a 7b 7a 7b 4a 7a; rimes (ou assonances) masculines partout, les mêmes dans tous les couplets. V. plus haut p. 52.

1. Il s'agit, bien entendu, des variantes qui modifient le sens et non de celles qui sont purement graphiques.

I. — « Coins de Galles, ameneit
m'aveis lai ou je morrai :
a teil juete ai jueit
bien sai ke mar i juai;
teil gage li ai doneit
bien croi ja nou raenbrai
an mon aeit.
Cuens, or an aiez piteit. »

II. — « Jehennins, c'est veriteis
c'an cest païs t'amenai,
mais tu ais plus halt panseit
asseis plus ke ne cu[i]dai;
bien t'i seüse atorneir
a celei, ke po[o]ir i ai
a paranteit;
mais jan' seroie blameis. »

III. — « Heres graive, c'est passeit.
Ja ne vos an mantira[i];
ces gens cors et ces viz cleirs
et seu oil riant et gai
m'ont si d'amor anbraseit
nus n'an sant ceu ke j'an sai,
la veriteit.
Cuens, or an aiez piteit! »

II

DÉBAT

R. n° 1283. O, 42 (ms. unique). Formule rythmique : abab abcbc (a, c masc., b fém.). Vers de 10 syllabes, sauf les septième et neu-

I. — 1. Heres graive : Sire comte *en flamand. (Jehannin s'adresse à un comte de Gueldre.) C'est M. G. Paris qui me suggère cette explication.*

vième qui sont de 4, et le huitième qui est de 6. — Le premier couplet a été publié dans l'*Hist. Litt.*, XXIII, 823. — V. plus haut p. 51.

I. — « Dites, seignor, que devroit on jugier
d'un traïtour qui faisoit a entendre
que il avoit m'amour sanz destorb[i]er?
Mais ce n'iert ja, Dex m'en puisse deffendre!
Prenez le moi, sou me faites lier
et sor l'eschiele monter sanz lui descendre,
que nul avoir
n'en porroie je prendre,
ainz morra voir. »

II. — « Dame, merci : confession requier.
De mes pechiez me vuil corpaubles rendre
vers vos, dame, cui cuidoie engignier.
Li deables me le fist entreprendre.
Cuidiiez vos que deüsse endurer
les maus d'amer? Nenil, mie le mendre;
por vos avoir
jel vos faisoie entendre
por decevoir. »

III. — « Par Deu, ribauz, quant li autre savront,
li tricheour, que tex est ma justise,
que vos avroiz les ieuz sachiez dou front,
ja mes par aus n'iert tel dame requise.
De la paour li autre s'en fuiront :
lors verra l'en les leaus sanz faintise
apertement,
quant la lengue iert jus mise,
qui d'amors ment. »

II. — 8. *Corr.* avroit? — 15 *ms.* moindre. — 20 *ms.* justice.

III

DÉBAT

R., nº 980. K 340; N 164; P 188; X 222. Texte de X.

La leçon originale de cette pièce est difficile à rétablir, car celle-ci ne nous a été conservée que dans quatre manuscrits très étroitement apparentés (v. des fautes évidentes qui leur sont communes aux vers 3 et 51).

Chaque couplet se compose de deux décasyllabes rimant ensemble, de quatre vers alternativement de sept et six syllabes à rimes croisées, de six vers (de 7, 7, 6, 7, 7, 6 syllabes) formant une petite strophe couée; de quatre vers alternativement de sept et six syllabes à rimes croisées. Toute la strophe est ordinairement sur quatre rimes; soit :

10a 10a 7b 6a 7b 6a 7c 7c 6d 7c 7c 6d 7c 6d 7c 6d

On pourrait croire, à l'inspection du texte (v. les var.), que les vers 3-6 sont de 7, 5, 7, 5 syllabes; mais il faudrait pour les réduire tous à cette mesure faire des corrections peu naturelles; de plus la correspondance avec le dernier quatrain serait détruite; a, b, c changent à tous les couplets, d seul subsiste; les rimes ou assonances sont du reste négligées, et la formule indiquée plus haut est un idéal dont l'auteur a visé à se rapprocher, mais sans y réussir toujours : il semble bien qu'il ait voulu terminer tous les vers de sept syllabes par la même rime ou assonance (en *é* ou *è*); en effet, les mots en *ois* du premier couplet peuvent être considérés comme assonancés en *é*, la rime *oi* : *é* se trouvant de bonne heure, surtout dans l'Ile de France; les assonances *doner* : *mantel* sont loin d'être irréprochables; mais notre poète n'était pas scrupuleux. Pour le dernier couplet, il s'est mis tout à fait à l'aise (ce couplet est en aa baba ccdbbd eded)[1] : il ne s'est même pas astreint à établir dans tous les couplets la même succession de rimes masculines et féminines, ce qui est pourtant une règle absolue de notre ancienne lyrique; on trouverait du moins bien peu d'exemples de la même licence. (V. plus haut, p. 56.)

1. On pourrait supposer aussi que la pièce était incomplète et n'avait que les trois premiers couplets dans l'original; un interpolateur, la jugeant trop courte, aurait ajouté le quatrième.

I. — Au renoviau dou tens que la florete
nest par ces prez et indete et blanchete,
trouvai souz une ramée
coillant la violette
dame qui resembloit fée
avuec sa compaignete,
a qui el se dementoit
de deus amis qu'ele avoit,
au quel ele ert amie,
au povre qui est cortois
preus et larges come rois
et biaus sanz vilainie,
ou au riche cui assés
est bien et manandie,
mes en li n'a ne biauté
ne sens ne cortoisie.

II. — « Ma douce suer, mon conseil en creés :
amés le riche [et] grant preu i avrés :
car se vos volez deniers
[or] en avrés assés ;
ja de chose qu'il ait mès
soufrete n'averés ;
il fait bon le riche amer,
qu'il a assés à doner ;
je seroie s'amie.

III. — Strophe I. — 2 inde X. — 3 s. u. coudrete K N P X. — 4 la *omis partout.* — 6 et s. c. *partout.* — 9 seroit N. — 10 ou au p. K N P X. — 11 plus que r. K N. — 13-4 ou au riche qui a assés — avoir et manandie K N P X. *Faut-il lire comme le manuscrit, en admettant l'élision* qu(i)' a assés? *Cf. un cas analogue*, v. 47. — 15 il n'a en li N. *Inutile de corriger en* n'est ne biautés *pour la rime, car on trouve ailleurs des négligences plus graves.*

Strophe II. — 18 et *omis* K N P X. — 19 *Il est inutile de chercher une correction à la rime choquante* deniers : mès. *La faute doit être attribuée au poète et on en retrouve une analogue aux v.* 61, 63. — 20 or *omis;* vos en avrés assez N ; assés en averés P ; assés en avrés K X. — 21 Ja de chose que il ait mes K ; *même leçon dans* P, *sauf que* mes *est omis ;* ja mes de riens que il ait mes N ; ja de chose qui aiés mes X. — 22 n'avriés X, n'aviez K N. — 29 et li riches P. — 32 et s. r. N ; s. r. d. a s'amie X.

Se je laissoie mantel
d'ecarlate por burel,
je feroie folie;
car li riches veut amer
et mener bone vie,
et li povres veut joer
sans riens doner s'amie. »

III. — « Or ai oï ton conseil, bele suer,
dou riche amer; nel feroie à nul fuer!
Certes ja n'iert mon ami
par deseure mon cuer;
dame qui a cuer joli
nel feroit à nul fuer.
Dames qui vuellent amer
de bone amor sans fausser,
coument que nus me die,
ne doivent riens demander,
por nul qui en ost parler,
fors bone amor jolie.
Toutes femes je les hé,
et Jhesus les maudie,
qui n'aiment fors por doner;
ce est granz ribaudie. »

IV. — « E fine amor, tant m'avez oubliée
que nuit ne jor n'i puis avoir durée,
tant m'a sa trés grant valor
tainte et descolorée;
tant pens a lui nuit et jor
que toute en sui muée.
Rosignol va, si li di

STROPHE III. — 34 ne f. K N P X. — 43 p. nus q. e. sache p. K N P X. — 47 qui aiment home por doner K N P X. — 48 grant X, ribauderie K N P.

STROPHE IV. — 50 ne puis K X. — 51 biauté K N P X. — 53 et n. e. j. N P X. — 58-60 *omis dans* X.

les maus que je sent por lui
et si ne m'en plaing mie;
di li qu'il avra m'amor,
car plus bele ne meillor
de moi n'avra il mie;
di li qu'il avra assés
puis que je sui s'amie,
qu'il ne laist pas por deniers
a mener bone vie. »

IV

DÉBAT

R., nº 1321. K 378; O 71; X 243. Texte de O. Formule rythmique : 8a 8a 8a 8a 8a 7b 8a 7b 3a 8a 7b (a masc., b fém.) La rime b persiste dans toute la pièce; a change de deux en deux couplets. L'auteur de cette pièce nous apprend au v. 52 qu'il s'appelait Gace. Il est à peine utile de remarquer qu'il est, selon toute vraisemblance, différent de Gace Brulé. (V. plus haut, p. 56.)

I. — L'autrier estoie en un vergier,
s'oï II dames consoillier,
tant qu'eles pristrent a tancier
et lor paroles a haucier;
acotez fui lez I rosier
desoz une ente florie.
Dist l'une à l'autre : « Consoil quier
d'un mauvais qui m'ainme et prie
pour loier;
amerai je donc chevalier
coart por sa menantie?

IV. I. — 2 sohi O. — 5 souz K X. — 11 mauvaistié K X.

II. — Uns autres me refait proier
frans et cortois et beaux palliers,
et quant il reva tornoier,
en son païs moillor ne quier ;
sages est et tient son cors chier
sanz orguel et sanz folie ;
mais il n'avroit d'amors mestier
qui tort a mercheandie.
Au premier
li fui cruelx a l'acointier,
por le mauvais qui me prie. »

III. — Dit la bone : « Je di par droit
que trés bele dame amer doit
bon chevalier s'ele aperçoit
que fins et leaus vers li soit,
et cele cui avoirs deçoit
dame ne l'apel je mie :
garce est puis que l'on seit et voit
que por loier s'est honie.
Qui la croit
fox est et sa folie boit
quant de l'argent l'a saisie. »

IV. — Dit la fause : « Qui vos creroit
de mesaise et de fain morroit ;
n'aing pas chevalier qui tornoit,
et erre et despent et acroit,
et en yver se muert de froit
quant sa creance est faillie ;
ne quier que mes druz peceoit
grosse lance por s'amie ;
orendroit

II. — 13 c. et f. X. — 17 et *omis* X. — 19 a tort a mercheandie O; qui tort a marcheandise K X. — 22 len K X.
III. — 25 bons chevaliers K O X. Sel l'aparcoit K X. — 29 cle O.
IV. — 40 pecoit X.

prenez l'onor et je l'esploit :
si verrons la mieuz garnie. »

V. — « Tais toi, pute, va bordeler ;
je ne te puis plus escouter ;
puisque tu vuez a mal aler
nus ne t'en porroit destorber.
Comment porras tu endurer
en ton lit vil compaignie ? »
Li voloit l'un des eulz crever,
mais Gaces nou soffri mie
au torner ;
ains li ala des poins oster :
de tant fist il vilenie.

V

DÉBAT

R., nº 925. P 179 ; X 215. Texte de X. Formule rythmique : 7a 7b 7a 7b 7b 7a 5a 7a (a masc., b fém.). Tous les couplets sont sur les mêmes rimes (ou assonances). V. plus haut, p. 53.

I. — « Trop sui d'amors enganez
quant cele ne m'aime mie
a qui je me sui donez ;
si fait trop grant musardie
cuer qui en feme se fie
s'il n'en a grant seürtez,
quar tost est muez
cuer de feme et tost tornez. »

V. *Le cinquième couplet manque dans* K X. *Dans le manuscrit* O, *le vers* 53 *est placé entre* 50 *et* 51, *ce qui détruit le rythme. D'autre part, notre correction nuit peut-être un peu au sens : faut-il supposer que ce dernier couplet a été ajouté par un scribe qui l'aurait mal construit, — ou encore que le texte qu'il avait sous les yeux avait une lacune de deux vers (à la* 7e *et* 8e *place) qu'il aura aperçue, mais maladroitement comblée ?*

V. I. — 7 *manque dans* X. — 8 est t. t. P X.

II. — « Conpaign, ne vos esmaiés,
laissiés ester la folie,
car s'el ne vos veut amer
tost avrés plus bele mie;
et s'el c'est de vos partie,
d'autretel gieu li joez :
si vos en partez,
car bien voi ja n'en jorrez. »

III. — « Mauvais conseil me donez
de laissier si bele amie,
mon cuer a enprisonné,
ravoir nel porroie mie;
ainz vaintra sa felonie
ma grant debonaireté
et ma loiauté,
si serai ami clamé. »

IV. — « Conpaing, se tant atendés,
dont vos est joie faillie,
que de li soiés amez,
il est bien honis qui prie,
et si muert a grant haschie
qui pent; autretel ferés
se tant atendez
que de li soiés amez. »

V. — « Conpaign, vos me ranponés
si faites grant vilainie,
quant despartir me volés
de ma douce conpaignie;
c'est la riens ou plus me fie,
je cuit que vos i baés,
si me sui pensés
que departir m'en volés. »

VI

DÉBAT

R., n° 759. H 229 (je n'ai pu me procurer les variantes de ce manuscrit); K 224; N 108; O 31; P 64; C 153. Texte de N. Rythme assez compliqué, mais traité par l'auteur avec quelque négligence. Couplets en 7a 4b 7a 4b 7a 4b 7a 4b 7a 4b 7b 7b 4c 4c (ou 7b 7c 4d 4d pour les quatre dernier vers, les vers 27 et 44 ne paraissant pas devoir être corrigés); refrain en 10D 6C 2C; le premier vers du refrain reste sans rime, les deux derniers riment avec les deux derniers du couplet; voir pourtant une irrégularité v. 49. La rime c est donc identique partout (*é* ou *er*, l'auteur se contentant ici d'une assonance); les autres rimes changent de deux en deux couplets (*coblas doblas*; il y a cependant une irrégularité aux 3e et 4e couplets, dont l'un est en *ier*, *or*, l'autre en *ier*, *ent*). Rimes masculines partout, sauf au vers 15 de chaque couplet. — Sur ces vers de 7 + 4 qui ne sont autre que des vers de onze syllabes pourvus d'une rime intérieure, v. plus haut, pp. 343 et 344, note 4. Sur le sujet de la pièce, v. p. 57.

I. — Chascun qui de bien amer
    cuide avoir non,
ne set ou meus est d'amer,
    ne ou meulz non :
li uns dit et veut prouver
    et par reson
qu'assez fet meuz a loer
    dame a baron
que pucele por amer,
    mès je di non.
Chascuns a droite acheson;
si juge le gieu a bon

VI. I. — 3 ou moins a d'amer O, ou meus KN. — 4 ne ou moins non O. — 10 m. j. d. que n. KO; et *en surcharge dans* P. — 12 sil O. — 13 qu'ai O. — 15 en jone d. O. *Ce vers et les deux suivants sont la variante d'un refrain qui se retrouve ailleurs* (*v. au vers* 30).

qu'a esprouvé ;
que que nus i ait trouvé,
j'ai mis mon cuer en bele damoisele,
dont ja ne partirai
mon gré[1].

II. — « Celui doit on escuser
de mesprison
qui egaument veut doner
selonc son bon ;
por ce vueil par droit mostrer
et sanz rençon
qu'en jone dame a amer
a plus haut don ;
qu'en la pucele penser
n'a fors le non ;

1. C *donne pour ce couplet un texte tout à fait différent :*
Mains se fait d'amors plux fiers
et baus s'en rent,
ke n'en seit a droit jugier
ne riens n'en sent :
li uns veult dame essaier
per jugement,
ke muels vat a escoentier
ke ne font cent
pucelle por donoier ;
mais je di k'il ment.
Chascuns en dist son talent
selonc ceu c'amors lor rent,
maix ki ke muels ait enpei,
j'ai mis mon cuer en belle damoiselle
dont jai ne pertirai
mon greit.

Ce texte n'aurait besoin que de légères corrections pour être acceptable ; cependant il ne représente pas la leçon originale : en effet la pièce étant à coblas doblas, *nous devrions avoir des rimes en* er *et non en* ier. *Ce fait nous paraît s'expliquer de la façon suivante : le texte de* C *doit provenir d'un original incomplet où le quatrième couplet suivait immédiatement le premier ; le scribe, ayant remarqué que les couplets allaient deux par deux, aura cru bien faire en rétablissant dans le premier les rimes qu'il trouvait dans le second* (ier, ent.).

II. — 18 *Ce couplet n'existe pas dans* C, *non plus que le suivant.* — 20 puet KOP. — 22 loer NOP. — 27 ni fors je non N ; ni a fors le non KOP. —

mes dame rent guerredon
et pucele est tost chanjans
et sanz bonté.
S'en ai mon voloir osté.
J'ai mis mon cuer en jone dame et bele,
dont ja ne partirai
mon gré. »

III. — « La dame blasmer ne quier
li ne s'amor,
con plus l'estuet convoitier
plus a savor ;
auques m'en fet elloignier
au chief du tor,
ce qu'il i a parçonnier
et nuit et jor.
Mès qui pucele acointier
seut de valor,
je di qu'il fet le meillor ;
qui sinple et coie et plesant
la puet trouver,
mout s'i doit bien acorder :
li nouviau tens du tout me renouvele
a amer vaillant damoisele,
dont ja ne partirai
mon gré. »

IV. — « Pucele fait a prisier
bien m'i assent ;
mes ele se fet prier

31 j'en KNP ; torné KNP. — 32 mon cuer *omis dans* P. — 33 NOP *s'arrêtent à* ja. — 32-34 *Ce refrain se retrouve dans B. de Condé* (*éd. Scheler*, p. 281, *var. du vers* 384). — 41 ce qu'il a N. — 44 de grant v. KNOP.

III. — 46 s. et c. et taisant O. — 47 le P. — 50 a v. d. amer KNOP; *tous s'arrêtent là. Ce vers et le précédent font une irrégularité ; ils devraient être remplacés par un seul vers de* 10 *s. terminé par une rime en* elle. *Nous n'avons pas osé aller contre le témoignage de tous les manuscrits.*

trop longuement,
ne ne s'i puet nus fier
certainement.
et ce que veut otroier
change souvent.
Mes dame aime san trichier
et tient couvent;
pucele est cochès a vent,
tout adès son besier vent,
bien l'ai prouvé,
car souvent m'a escouvé.
Pour ce aime meuz la jone dame et bele,
dont ja ne partirai
mon gré. »

V. — « Chascuns dit d'amor son bon
et son talent,
mes pucele a plus doz non,
car adès rent
miel et roses a foison
qui près la sent.
Mès dame de tel poison
n'a mès noient;
por ce di et par raison
que ensement
con nouvele flor d'aiglent
et la primevoire rent
plus de bonté,
a pucele sormonté :

IV. — 55 ele me f. O. — 61 m. une d. C. — 62 et bien t. c. KNOP. — 63 archet KNOP. — 66 escoutei C. — 67 NP *s'arrêtent à* bele; et p. c. a. m. amer la belle jone dame, etc. C.

V. — 70 sq. *Tout le couplet manque dans* KP. — 74 mel et rees N; miel et raie C. — 75 qui prent la sent N; ke pres. l. s. C. *J'écris* qui *et non* cui; qui *équivaut ici à* si on (v. *Rom.*, XIII, 425). — 78 por ceu di je C. — 79 que tout e. NO; ke ausiment C. — 80 ke n. C. — 81 et la prime rose N; et il preme roze C. — 85 N *s'arrête à* pucele; por ceu ai je mis C.

por coi j'ai mis mon cuer en la pucele,
dont jai ne partirai
mon gré. »

VI. — « Se pucele a plus doz non,
petit m'en sent;
bien promet son guerredon
a mainte gent,
qu'elle met sans ochoison
en grant torment,
et dit par sa traïson :
« Mon cuer vos rent. »
Bien sait amuser bricon
par feignement,
mès dame aime loiaument
et sẹ done largement
et a planté
qui li a atalenté;
por ce ain meuz dame que damoisele,
ne ja n'en partirai
mon gré. »

VII. Des deus gieus m'estuet fenir
le jugement :
bele dame à maintenir
plest voirement;
mès ce qu'on n'i puet venir
senz partement
me fet d'autre part tenir
au finement :
vueil a mon oes retenir

VI. — 87 *Ce couplet ne se trouve que dans* C. *Nous ne tenons pas compte de la graphie de ce manuscrit et nous rétablissons les formes habituelles à* N. 99-100 a planteit cui lui atalente C.

VII. — 104 partir C. — 106 per b. d. maintenir N. — 1068 belle dame veul servir tout mon vivant; maix il plest a maintenir ceu c'on ni puet avenir (*un vers de trop*) C. — 109 parcement P; parcevement O. — 110 mes fait N; moi fait amors pairt t. et f. C. — 112 a mon eors C. —

bele jouvent :
plus la voi, plus l'entalent ;
bien li ai mon mautalent
tout pardoné.
Tel jugement ai doné
c'on doit toz jors meuz amer la pucele,
ne ja n'en partirai
mon gré.

VII

DÉBAT

R., nº 1775. K 304; N 144; O 32; P 158; X 193. Texte de X. Formule rythmique : aaaabbab (a fém., b masc.); les quatre premiers vers sont de 11 syllabes (en 7 + 4), les autres de 7. Les rimes (ou assonances) changent de deux en deux couplets (2 + 2 + 1). — V. plus haut, p. 52.

I. — « Car me conseilliés, Jehan, se Dex vos voie,
d'un cheval que vos veïstes que j'avoie ;
uns me met sus qu'a compaing je l'i avoie,
mais, se Dex m'envoit honeur et me dont joie,
onques ne l'i acueilli
. . . .
si en est il toute voie,
coment qu'il en soit, saisi.

II. — Jehan vos veïstes bien que gel tenoie
en pais, et que nuit et jor le chevauchoie ;
or l'a par sa force pris et le me noie ;

113 touse de jouvent CKNOP : jouvent *peut être pris au sens concret ; cf. en fr. moderne :* belle jeunesse. — 114 m'atalente C. — 115 *omis dans* C; *les trois vers suivants sont corrompus dans le même manuscrit :* tout per don mon jugement adons doit lon muelz ameir, etc.

VII. I. — 3 qua compaignie li avoie KPX ; l'avoie N ; on... quacompaignie li O. — 4 me doint h. et m'envoit j. NO.

mès je croi bien qu'il le me rende et recroie
se tu li mostres et dis
. . . .
qu'il n'est nus qui bien ne voie
qu'a si riche home est petiz. »

III. — « Et car me dites, Jehan de la Tornele,
li chevax n'est pas itex con l'en l'apele :
n'il n'est gascon n'espagnois ne de Castele,
n'il n'a cure d'esperons a grant roele,
mais d'escorgies grans cox ;
et si n'est faintis ne mos,
ains porte come nacele
qui souvent le fiert des gros. »

IV. — « Jehan, itel chose a faire n'est pas bele
de tenir autrui cheval, puis q'on le cele.
Dites li qu'il le m'envoit ains que novele
en voist, et gel reprendrai en gré sans cele :
je serrai bien sus a dos,
et cil n'est mie si fos
que il de ceste querelle
ne face tout vostre los.

V. — Jehan, encor li ferai je plus de grace,
mais qu'il face le cheval venir en place ;
seur le conte, qui sevent tel mestier trace,
et seur Male Grape en soit, que qu'il en face ;
s'a droit le vuellent jugier,
je m'i vodrai apoier ;
mes por Dieu qu'il ne porchacent
qu'il le vueillent essaier. »

II. — 12 ou KNPX. — 15 il n'est KX.
III. — 18 con l'en X. — 22 a ce KNPX. — 24 des grox O.
IV. O *n'a pas ce couplet, non plus que le suivant.*
V. — 35 souvent KNP.

VIII

BALLETTE DIALOGUÉE

R., nº 1719. I, ball. 13 (ms. unique). — Formule rythmique : 8a 4b 8a 4b 7b 4c 7b 4c 4c 11C 11C (a fém., b et c masc.); les rimes (ou assonances) sont les mêmes dans les trois couplets. Les quatre premiers vers de chaque couplet présentent une particularité remarquable : la dernière syllabe (féminine) des vers 1 et 3 entre en ligne de compte dans les vers 2 et 4 (quand ceux-ci commencent par une consonne). Il semble que l'auteur ait traité les vers de ce groupe à la fois comme deux longs vers où le premier hémistiche peut enjamber sur le second, et comme quatre vers isolés, puisqu'il les fait rimer deux à deux. Le même fait se présente dans quelques autres pièces (V. nº 1411, Scheler, II, 6). Des exemples du vers de douze syllabes coupé en 8+4 sont cités dans la *Revue des l. rom.*, 3e série, VII, 194.

I. — [*E amiete doucete, je vous ai*
toz jors loialment servi et servirai.]
Deus, en un praielet estoie
l'atre jor;
par deleis mon amin seoie
en un destor,
a cui ai dit par dousor
et de cuer gai :
« Amis dous, je sans pour vous
les malz que j'ai. »
Duez, can ferai?
E amiete doucete, je vous ai
toz jors loialment servi et servirai.

II. — « Biaus dous amins, je vous otroie
sans follour;
mon cuer; por nelui nou lairoie,

VIII. I. — 13 Toz jors *n'est pas dans le ms.*

car honor
m'aveis porteit nuit et jor,
de voir lou sai,
malgré tous les anoious
vous amerai,
jai nou lairai. »
E amiete [doucete, je vous ai
toz jors loialment servi et servirat.]

III. — « Bele, puis ke vous estes moie,
grant cecors
m'aveis fait, ke morir cudoie
an teil dolor.
Bien sai medixant fellons
creveir ferai,
cant la grant joie savront
que j'averai,
et je dirai :
E [amiete doucete, je vous ai
toz jors loialment servi et servirat. »]

IX

IMITATION PIEUSE D'UNE CHANSON DE FEMME ABANDONNÉE

(EN FORME DE BALLETTE)

R., n° 747. i, 264 (ms. unique). Formule rythmique : aaaa BB, vers de dix syllabes, sauf le premier du refrain qui est de quatre. Rimes féminines différentes partout, masculines dans le refrain.

Cette pièce a déjà été imprimée par Bartsch, ainsi que les cinq suivantes, dans la *Zeitsch. für romanische Philologie*, VIII, 570-85. Nous indiquons les corrections de Bartsch quand elles diffèrent sensiblement des nôtres.

II. — 23 Ms : jai nous laurai.
III. — 32 savroit.

Amis, amis,
trop me laissie[z en] estrange païs.

I. — L'ame qui quiert Dieu de [toute s'ent]ente
souvent se plaint [et] forment se demente,
et [so]n ami, cui venue est trop len[te]
va regretant, que ne li atalente.
Amis, amis,
[*trop me laissiez en estrange païs.*]

II. — Trop me laissiez [ci] vous longue[m]ent querre
en cel regnes et en [m]er et en terre,
[e]nclose sui en cest cors qui me serre
[d]e ceste char qui souvent me fait guerre.
Amis, amis,
[*trop me laissiez en estrange païs.*]

III. — Diex, donnez moi ce que mes cuers desirre;
[p]our cui languis, pour cui sui a martire,
[J]hesu Christ est mes amis et mon sire,
[l]i biaus, li bons, plus que nul ne scet dire.
Amis, amis,
[*trop me laissiez en estrange païs.*]....

IV. — Il m'apela ains que je l'apelasse,
[s]i me requist ains qu'aprez lui alasse;
[o]r est bien droiz qu'en lui querre me lasse,
[e]t que cest mont pour lui trouver trespasse.
Amis, amis,
[*trop me laissiez en estrange païs.*]....

X

IMITATION PIEUSE D'UNE CHANSON DE FEMME

(EN FORME DE BALLETTE)

R., nº 1177. i 1240 (ms. unique). Formule rythmique : aaab B ; a fém., b masc. (sauf au dernier couplet). Rimes différentes partout. Vers de sept syllabes.

Ave Maria j'aim tant !

I. Pleüst Dieu le filz Marie
. . . .
[ne] pucele ne beguine
qui n'ama[st] Dieu tendrement.
Ave Maria j'aim tant !

II. La beguine (main) s'est levée
de vest[ure] bien parée,
au moustier s'en es[t] alée,
Jhesu Crist va regretant.
Ave Maria [j'aim tant !]

III. Quant ele vint a l'église,
jus [contre] terre s'est mise,
si vit Dieu le fi[l] Marie
en crois pendant laidement.
Ave Maria [j'aim tant !]

IV. Après ce s'est relevée,
et l'image [a] regardée
et les plaies ravisées,

X. I. — 3 *Suppléer :* qu'il n'eüst en ceste vie (?) ; *Bartsch propose :* ne fust en toute sa vie.

II. — 7 *Le scribe a ajouté après coup et en interligne le mot* main, *évidemment parce qu'il le trouvait dans l'original profane (sans doute* Aelis main s'est levée) ; *mais cette addition fausse la mesure.*

[a] poy le cuer ne li fent.
Ave Maria [*j'aim tant !*]

V. — Après ce s'est escriée :
« Hé lasse, ma[leü]rée,
qui recevra tel colée
con le jo[ur] du jugement.
Ave [*Maria j'aim tant !*]

VI. — Prestre, clerc et chevalier,
damoi[se]les, escuier,
bourgois et gens de m[estier]
i seront tuit en present. »
Ave [*Maria j'aim tant !*]

XI

IMITATION PIEUSE D'UNE CHANSON DE FEMME

(EN FORME DE BALLETTE)

R., n° 1646, i 253 (ms. unique). Formule rythmique : 7a 7a 7a 4b 12B (les trois premiers vers ont six syllabes et non sept dans les trois derniers couplets). Rimes masc., différentes partout.

Li debonnaires Diex m'a mis en sa prison.

I. — Vous ne savez que me fist
Jhesu Crist li miens amis,
quant jacobine me fist
par grant amours.
Li debonnaires [*Diex m'a mis en sa prison*].

VI. — 29 *Bartsch propose* mercier (?).
XI. I. — 1 *Nous ne savons pourquoi Bartsch ne donne que les deux premiers mots de ce refrain.*

II. — Il m'a si navré(e) d'un dart
m[ais que] la plaie n'i pert,
ja nul jour ne gariré,
se par li non.
Li debonnaires [*Diex m'a mis en sa prison*].

III. — Diex, son dart qui m'a navr[é]
com il est douz et souefs,
nu[it] et jour m'i fait penser
com Diex [est]douz.
Li debonnaires [*Diex m'a mis en sa prison*].

IV. — Quant regart par paradis
dont [li] rois est mes amis,
de lermes [et] de soupirs
mes cuers font t[ouz].
Li debonnaires [*Diex m'a mis en sa prison*].

V. — Se je souvent plouroie
et trés bien Dieu amoie,
il me don[roit] sa joie :
autrement non.
Li debonnaires [*Diex m'a mis en sa prison*].

VI. — Quant je pense a Marie
qui fu [de] nete vie
j'ai une jalousie
que..... bon.
Li debonnaires [*Diex m'a mis en sa prison*].

VII. — [Or] prions la pucele
qui fu sainte [et] honneste
qu'en paradis nous [mete];
c'est mout biau don.
Li debonnaires [*Diex m'a mis en sa prison*].

XII

IMITATION PIEUSE D'UNE CHANSON DE FEMME

(EN FORME DE BALLETTE)

R., nº 2076. i 266 (ms. unique). Formule rythmique : 11a 11a 11a 6b 11B 6B. Les vers de onze syllabes sont coupés en 7+4. Les rimes (ou assonances) sont différentes partout.

Li solaus qui en moi luist est mes deduis
et Diex est mes conduis.

I. — Et que me demand[ez vous], amis mign[os] ?
[Car a vous] ai tout donné et cuer et cors.
Et que voulez vous de moy ? Est ce ma mort,
savoreus Jh[es]u Crist ?
Li soulaus [qui en moi luist est mes deduis
et Diex est mes conduis].

II. — Je li feray une tour a mon cuerçon,
ce sera ou plus biau lieu de ma maison ;
il n'en istra ja nul jour, mon ami douz,
ains sera en deduit.
Li soulaus [qui en moi luist est mes deduis
et Diex est mes conduis].....

III. — Diex ! or ardent cilz bisson par paradis ;
amours les font jubiler et tressaillir.
Fins amans ont tout le temps en Jh[es]u Crist,
quar c'est tout leur desir.

XII. — 2 *Entre* mes *et* conduis, *le ms. intercale les quatre mots* et que me deman, *qui doivent former le début du vers suivant.*

I. — 5 *ms.* : voulez vous ma mort.

II. — 12 *Après ce vers, le ms. ajoute les suivants :* cil doit bien estre esbaudis qui sert tous dis en fais en dis le roy de paradis. *Ils doivent former le début d'un couplet mutilé.*

Li solaus [*qui en moi luist est mes deduis*
et Diex est mes conduis].

IV. — Hé mi lasse, que feray? N'i puis aler.
Esperance et fine amour, quar m'i portez,
qu'aprez ceste mortel vie i puisse aler :
c[e] est tous mes deduis.
Li solaus [*qui en moi luist est mes deduis*
et Diex est mes conduis].

V. — Dame Marie, priez a vostre fil
qe tant con vivrons en cest mortel essil,
sa grace nouz doint, par quoy soion si fil,
et en son livre escrit.
Li solaus [*qui en moi luist est mes deduis*
et Diex est mes conduis].

XIII

IMITATION PIEUSE D'UNE CHANSON ADRESSÉE A UN ROSSIGNOL

(EN FORME DE BALLETTE)

R., nº 1195. i 243 (ms. unique). Formule rythmique : 10a 10a 6b 6b 6b 6a 10a 12A (a est fém., b masc.). L'auteur avait d'abord projeté de construire tous les vers en a sur une seule assonance (*ie*), mais il y a renoncé à partir du quatrième couplet; les rimes en b sont différentes partout.

Cette pièce, écrite probablement au XIVᵉ siècle, nous fournit une preuve de la vogue que conservaient encore à cette époque les œuvres de Gace Brulé; elle rappelle en effet le premier vers et reproduit, à peu de chose près, le rythme d'une des pièces de ce poète (*Quant bone dame et fine amours me prie*, R., nº 1198; inéd.). La chanson de Gace (en 10a 10a 10a 6b 6b 6b 6a 10a)

IV. — 21 je mi.
V. — 28 q. t, c. nouz v. en ce. — 29 que s. g.

a dans chaque couplet un vers de plus et n'est pas à refrain; les mêmes rimes y persistent d'un bout à l'autre : a est en *ie* (comme les assonances de notre imitation), b en *ai*. L'analogie entre les deux pièces se borne là; il est à supposer que l'auteur pieux a eu également sous les yeux et imité une chanson d'allure populaire.

Du dous Jhesu souvent devons chanter et lire.

I. — Chanter m'estuet quar volenté m'en prie
du rossignol qui. . . . .
. . . dous Jhesus
qui est monté lassus,
et nous sommes ça jus;
tous li cuers m'en souspire.
Du dous Jhesu devons adez bien dire.
Du dous [*Jhesu souvent devons chanter et lire*].

II. — Rossignolet, bien faites vostre office,
les fins amans bien aprenez a vivre :
dites : « Fuiez, fuiez,
tout le monde laissiez,
ne vous i apuiez,
quar trop i a de guile;
li dit Jhesu sont vrai com evangile. »
Du dous [*Jhesu souvent devons chanter et lire*].

III. — Rossignolet, par vo grant cortoisie
menez m'ou bois o vous, en la gaudie,
la serons en deduit
et le jour et la nuit,
et si lorons celui
qu'amours firent ocirre.
Folz est li cuers qui Jhesum ne desirre.
Du dous [*Jhesu souvent devons chanter et lire*].

XIII. I. — 8 *après* qui *et en surcharge :* d'a.
II. — 12 *Le premier mot est douteux.*
III. — 19 menez-moi; ou bois *est en marge.*

IV. — De li loer ne se devroit nus taire
merveilles fist quant vint en no repaire
povres volt devenir
et en la crois mourir
. . . .
merveilles fu a faire :
Diex du ciel vint pour nous d'enfer retraire.
Du douz [*Jhesu souvent devons chanter et lire*].

V. — Rossignolet, pour Dieu, quar me conseille :
ou est li hons qui feïst tel merveille,
qui souffrist mort et si grant vilenie
pour rendre a nous qu'avions perdu la vie?
Jhesus est Diex et filz dame Marie.
Du dous [*Jhesu souvent devons chanter et lire*].

VI. — Rossignolet, Jhesu de piteus estre,
assié nous tous delez toy a ta destre
en ce biau paradis
qui est parez touz dis,
la est joie et deliz,
Diex, tant i fait bon estre,
Li dous Jhesus siet du pere a la destre.
Du dous [*Jhesu souvent devons chanter et lire*].

VII. — La verront cil [la roïne] Marie
qui l'aver[ont honerée et] servie

IV. — 30 *Il n'y a pas de lacune à cet endroit dans le ms.; mais le rythme exige un vers de plus.*

V. — *Couplet tout à fait corrompu; on pourraït être tenté de conserver, en même temps que les deux premiers vers, la fin du quatrième et le cinquième, mais ceux-ci devraient se terminer en* eille ; *de plus, il faudrait ramener le troisième et le début du quatrième à trois vers de six syllabes à rimes masculines. Les conjectures que l'on pourrait faire dans ce sens seraient trop hypothétiques pour que nous en hasardions aucune. Celles de Bartsch sont peu satisfaisantes.*

VII. — 48 *Il n'y a pas de lacune dans le ms. après* cil ; *nous ajoutons deux mots pour rétablir le rythme.* — 49. *Il ne manque dans le ms. que quelques lettres.* — 52. *Ms.* pardurable vie. *La correction est de Bartsch.*

de cuer et en purté,
la ser[ont] a seurté
en pardurableté;
bele est la compaignie.
Jhesus nous doint que [nous] n'i faillons mie. Amen.
Du dous [*Jhesu souvent devons chanter et lire*].

XIV

IMITATION RELIGIEUSE D'UNE PASTOURELLE

R., nº 1368. i 55 (ms. unique).

Saint Louis, nous dit l'auteur de cette pièce (dans une introduction déjà publiée par Jubinal, *N. Rec.*, II, 200-1), avait un écuyer « qui du siecle trop bien chantoit »; mais le saint roi lui défendit de chanter des chansons profanes, et lui en apprit de pieuses, qui étaient, semble-t-il ajouter, du genre de celle qui suit (couplets en ab ab ab ab; vers de huit s.) :

[A] l'escuier mout griés estoit
[m]ès obeir li convenoit
[d]ont il et li gracieus roys
[s]ouvent chantoient a haute vois
[c]e que savoient de la royne
[d]ame Marie sus toutes digne.
[A]insi sa vie le devise.
Or en chanton en ceste guise :

L'autr'ier matin el mois de mai,
regis [*divini*] *munere,*
que par un matin me levai
mundum proponens fugere,
en un plesant pré m'en entrai,
psalmos intendens psallere,
la mere Deu ilec trouvai
jam lucis orto sidere.....

Cler out le vis et le cors gent
divino moderamine,
comme la rose entre la gent
in gemmis grato tegmine;
plus que cristal sont blanc si dent
recto loquentur ordine;
n'a tant bele jusque occident
a solis orto cardine.....

Le poète adresse une invocation à la mère de Dieu, qui lui répond en l'exhortant à la piété :

Après s'asist desus la flour
colore punctum vario,
si me moustra sa grant valour
omni carentem vitio.
Je fui sans faille celui jour,
tanto repletus gaudio
c'onques nus ne me fist greignour,
Jhesu mea redemptio.

Les flours flerent plus que piment
quos aura levis ventilat
dejouste nous joieusement
mitis alauda jubilat...,
dont dist ma dame simplement
« *Aurora lucis rutilat* ».

Repairier vout tout maintenant
al dulces choros superum;
lors me fist ou front en riant
signum crucis splendiferum,
et dist a vis cler et plesant :

XIV. 20 *ms.* temigne. — 22 rete; *corr.* locantur. — 23 jusqu'en. — 40 *Le ms. est mutilé à cet endroit.*

« Fili, largitor munerum,
cest mon devot serf te comant,
conditor alme siderum. »

Après icest mot sans mentir
ascendit ad celestia;
je vi encontre ele venir
sanctorum decem milia;
je qui remains ploure et soupir
cordis tactus angustia;
Diex, verrai je jamès venir
beata nobis gaudia?

Mere de dieu, vrai salut port,
fons pietatis maxime,
de celui m'envoiés confort,
salutem prestans anime,
gardé moy de l'anemi fort
qui me temptat sepissime;
paradis m'otroit à la mort
rerum creator optime. Amen.

XV

CHANSON DE JEUNE FILLE

(EN FORME DE BALLETTE)

R., n° 532. I, ball. 82 (ms. unique). Formule rythmique : 7a 7a 8a 5b 7A 5B (a masc., b fém.). Mêmes rimes partout.

I. — *Je fu de bone heure née,*
ke j'ai bel amin.
J'aim bien et si suis amée,

52 *ms.* augustia.

et si ai m'amour donée
a celui ki forment m'agrée,
qu'il l'ait deservi.
[*Je fu de bone heure née,*
ke j'ai bel amin.]

II. — Il m'ait tous jors foi portée
et servie et honorée.
et bien sai ke folle pancée
n'ot onkes ver mi.
[*Je fu de bone heure née,*
ke j'ai bel amin.]

III. — Save mon honor gardée,
li serait abandonnée
m'amor, k[e] il ait dezirée ;
de cuer li otri.
Je fu de bone heure née,
ke j'ai [*bel amin*].

XVI

CHANSON DE JEUNE FILLE

(EN FORME DE BALLETTE)

R., 970. I, ball. 87 (ms. unique). Formule rythmique : 7a 5b 7a 5b 5c 5c 2d 7d 5C 5C 2D 7D (a, d masc., b, c fém.) ; mêmes rimes dans les trois couplets.

E bone amourette
trés saverouzette
plaixans,
n'oblieis nuns fins amant.

I. — Amors m'aprent à ameir,
c'est mout bone vie ;

j'en oz tant de gens lower
qu'il me prent anvie
d'estre amerouzette ;
plus suis joliette
cent tans
ke je n'estoie devant.
[*E bone amourette*
trés saverouzette
plaixans,
n'oblieis nuns fins amant.]

II. — J'aim loialment sans fauceir,
c'est grant melodie ;
se ne m'an doit nuns blameir,
se seroit folie :
car je suis jonette,
plaisans et doucette,
rians :
s'amerai tout mon vivant.
[*E bone amourette*
trés saverouzette
plaixans,
n'oblieis nuns fins amant.]

III. — Amins cui je n'oz nomeir,
ne me fauceir mie.
Je vos ain, nou pux celleir,
et, sans vilonie,
ceste chansonette
voix de ma bouchette
chantant,
an despit des mesdixant :
[*E bone amourette*
trés saverouzette

XVI. 1. — 11-2 censtans ke n'estoie.

plaixans
n'oblieis nuns fins amant.]

XVII

CHANSON DE JEUNE FILLE

(EN FORME DE BALLETTE)

R., 971. I, ball. 89 (ms. unique). Formule rythmique : 7a 7b 7a 7b 6C 8B 5C 3B. (a, b masc., c fém.). Mêmes rimes dans les deux couplets.

Duez, j'aim par amorette,
et si en ai bone oquison;
s'an suis joliete,
se suis mon!

I. — J'ai ameit et amerai,
mal greit an aient felon,
jai por iaus tous nou lairai,
k'amours m'ait an sai prison.
[*Duez, j'aim par amorette,*
et si en ai bone oquison;
s'an suis joliete,
se suis mon!]

II. — Amins, j'ai ne vos lairai,
car je n'aime se vos non;
mon fin cuer doneit vos ai
loialment sans traixon.
[*Duez, j'aim par amorette,*
et si en ai bone oquison;
s'an suis joliete,
se suis mon!]

XVII. I. — 5. L'ai.

XVIII

CHANSON DE JEUNE FILLE

(EN FORME DE BALETTE)

R., nº 983. I, ball. 91 (ms. unique). Formule rythmique : aab B Rimes différentes à chaque couplet. Sur la dimension des vers, on pourrait hésiter entre douze syllabes et onze (6 + 5). Ce dernier système nous a paru le moins probable; en effet, le premier hémistiche du vers 3, par exemple, se laisserait difficilement ramener à six syllabes. De plus, le vers-refrain est certainement de douze syllabes (8 + 4; l'atone qui suit la tonique du premier hémistiche comptant dans le second), et le poète a dû calquer sur lui tous ceux du couplet; il a seulement hésité entre la coupe en 7 + 5 qui est la plus fréquente, et celle en 8 + 4 qui lui était fournie par le vers-refrain, et qu'il emploie toujours pour le vers qui précède immédiatemeut le refrain.

Deduxans suis et jolietle, s'amerai.
I. — Ier matin je me levai droit au point dou jour;
on vergier mon peire antrai ki iert plains de flours :
mon douz amin plus de cent fois i souhaidai.
[*Deduxans suis et ioliette, s'amerai.*

II. — J'amerai mon dous amin, ke proiet m'an ait;
il est et biaus et cortois, bien deservit l'ait;
mon fin cuer mal greit peire et meire li donrai.
[*Deduxans suis et joliette, s'amerai.*]

III. — Chansonette, je t'anvoi à toz fins amans,
qu'il ce gaircent bien des fels mavais mesdisans;
car j'aim tant bien sai ke covrir ne m'an porai.
[*Deduxans suis et joliette, s'amerai.*]

XVIII. I. — Je m. l. — 4 mon amin. — 6 mon amin. — 7 il est biaus.
III. — 10 chanson j. t'a. a t. f. loialz a.

XIX

MONIOT D'ARRAS

CHANSON DE FEMME

R., n° 810. M 118 (Moniot); T 118 (Moniot). Texte de T. Formule rythmique : abab bac DC (a, D masc., b, c fém.); vers de dix syllabes; mêmes rimes dans toute la pièce.

I. — Amors me fait renvoisier et chanter,
et me semont ke plus jolie soie,
et m'i done talent de miex amer
c'onques ne fis por cest faus ki me proie,
car j'ai ami, n'a nul fuer ne vauroie
de boine amor mon voloir trestorner;
ains ai amé et s'iere bien amée.
Quant plus m'i bat et destraint li jalous,
tant ai [*j*]*e miex en amor ma pensée.*

II. — Mon cuer vaurai metre en amor garder,
car sans amer ne puet nus avoir joie,
et d'amor doit bele dame amender;
por c'est fole ki son tans n'i emploie.
Quant li jalos me bat plus et castoie,
lors m'i fait plus esprendre et alumer,
qu'amors n'ert ja por jalous oubliée.
Quant plus [*m'i bat et destraint li jalous,*
tant ai je miex en amor ma pensée].

III. — Quant je m'i doi dormir et reposer,
lors m'i semont Amors, ki me maistroie,

XIX. I. — *Ce couplet est mutilé dans* M *par suite de l'ablation d'une vignette.* — 5 n'en nul T. — 7 ains ame T.
II. — 15 me M.

et si me fait et vellier et penser
(quant li solas de mon mari m'anoie),
a mon ami, en qui bras je vauroie
estre tos tans, et quant a moi dosnoie
et il me velt baisier et acoler,
lors est ma joie enforchie et doblée.
Quant plus [*m'i bat et destraint li jalous,*
tanl ai je miex en amor ma pensée].

IV. — Bel m'est quant puis ocoison controver
par quoi j'i puisse aler, c'on ne m'i voie,
a mon ami consellier et parler ;
et quant j'i sui, partir ne m'en vauroie ;
et quant n'i puis aler, si i envoie
mon cuer au mains, ce ne puet trestorner
qu'il ne voist la ou j'ai m'amour donée.
Quant plus [*m'i bat et destraint li jalous,*
tant ai je miex en amor ma pensée].

V. — Nus ne me doit reprendre ne blasmer
se j'ai ami, car plevir vous porroie
c'on ne porroit ens mon mari trover
nule teche dont on amer le doie ;
il me gaite, mais son tans pis emploie
que cil ki veut sor gravelle semer,
car il iert cous, ja si n'ere gardée.
Quant plus [*m'i bat et destraint li jalous,*
tant ai je miex en amor ma pensée].

VI. — Trestot le bien c'om porroit deviser
sont en celui a cui del tout m'otroie :
bien set son cuer envers autrui celer,
et envers moi volentiers le desploie ;

III. — 24 jours M. — 26 enforcie M.
IV. — 30 s'i p. T. — 31 a mon *en surcharge et d'une autre main dans* T. — 32 et quant si lui p. T.
V. — 44 ja n'iere si g. M.

nient plus c'om peut Tristran d'Yseut la bloie
de lor amor partir ne desevrer,
n'iert ja l'amors de nos deus desevrée.
Quant plus [*m'i bat et destraint li jalous,*
tant ai je miex en amor ma pensée].

XX

CHANSON D'UNE FEMME

DONT L'AMANT EST PARTI POUR LA CROISADE

R., nº 191. M 180 (ms. unique). Formule rythmique : abab aab (a masc., b fém.). Vers de dix syllabes; les deux derniers couplets sont sur les mêmes rimes, différentes de celles du premier. Nous n'avons probablement ici qu'un fragment de la pièce, qui devait être à *coblas doblas*.

Jherusalem, grant damage me fais,
qui m'as tolu ce que je plus amoie ;
sachiez de voir ne vos amerai mais,
quar c'est la rienz dont j'ai plus male joie,
et bien souvent en sospir et pantais,
si qu'a bien pou que vers Deu ne m'irais
qui m'a osté de grant joie ou j'estoie.

Biaus dous amis, com porrois endurer
la grant painne por moi en mer salée,
quant rienz qui soit ne porroit deviser
la grant dolor qui m'est el cuer entrée ?
Quant me remembre del douz viaire cler
que je soloie baisier et acoler,
grant merveille est que je ne sui dervée.

Si m'aït Dex, ne puis pas eschaper ;
morir m'estuet, teus est ma destinée ;

VI. — 49, 50 en vers T. — 51 non plus M ; Tristan d'Iseut M.

si sai de voir que qui muert por amer
trusques a Deu n'a pas c'une jornée.
Lasse, mieuz vueil en tel jornée entrer,
que je puisse mon douz ami trover,
que je ne vueill ci remaindre esgarée.

XXI

CHANSON DE FEMME

R. nº 100. K 343; N 166; P 178; X 224. Texte de N (je ne donne pas les variantes de K, qui est très voisin de N.) Formule rythmique : 7a 7b 7a 7b 7c 3c 3b 5b 5d 3D 5E 5E (a, c, d, E sont masc., b fém.). — Tendance à construire toute la pièce sur mêmes rimes : b est toujours en *ée*, d toujours en *ai;* a oscille entre *ai*, *er*, *é* (*és*), mais peut-être ces sons paraissaient-ils suffisamment voisins à l'auteur; c oscille entre *ai* et *a* (2e couplet), sons qu'il faisait peut-être rimer ensemble, surtout s'il était de la région orientale. — Si l'on admet qu'il associait *ai* (et même *a*) avec *é* (et même *er*), chaque couplet sera sur trois rimes et le schème devra être ramené à abab aabba ACC.

I. — Lasse, por quoi refusai
celui qui tant m'a amée?
Lonc tens a a moi musé
et n'i a merci trouvée.
Lasse, si trés dur cuer ai!
Qu'en dirai?
Forsenée
fui, plus que desvée
quant le refusai.
G'en ferai
droit a son plesir,
s'il m'en daigne oïr.

XXI. I. — 1 qui N. — 8 p. q. riens née P.

II. — Certes, bien me doi clamer
et lasse et maleürée,
quant cil ou n'a point d'amer
fors grant doucor et rosée
tant doucement me pria
et n'i a
recouvrée
merci : forsenée
fui quant ne l'amai.
G'en ferai
[*droit à son plesir*
s'il m'en daigne oïr].

III. — Bien deüst avoir trouvé
merci, quant l'a demandée ;
certes, mal en ai ouvré
quant je la li ai veée ;
mout m'a mis en grant esmai,
g'en morrai,
s'acordée
sans grant demorée
a lui ne serai :
g'en ferai
[*droit à son plesir*,
s'il m'en daigne oïr].

IV. — A toz ceus qui l'ont grevé
dont Dex si fort destinée
qu'il aient les euz crevez
et les oreilles coupées :
ensi ma dolor perdrai
et dirai :
gent desvée,

II. — 13 me *omis dans* N ; men X. — 16 f. g. pitié P.
III. — 28 q. je la hai N.
IV. — 39 et q. etc. P. — 40 estoupées X.

ma joie est doublée
et, se meffet ai,
g'en ferai
[*droit à son plesir*
s'il m'en daigne oïr.]

V. — Chançon, va sanz delaier
a celui qui tant m'agrée :
por Deu li pri et requier
viengne a moi sanz demorée :
en sa merci me metrai,
tost avrai
pès trovée
se il li agrée,
que je trop mal trai,
g'en ferai
[*droit a son plesir*,
s'il m'en daigne oïr].

XXII

CHANSON DE FEMME

R., nº 498 (Richart de Fournival). U 137; a 68. Texte de a. — Formule rythmique : abab aacac (a fém., b et c masc.). Vers de dix syllabes. Mêmes rimes dans tous les couplets.

I. — Onques n'amai tant que jou fui amée :
or m'en repent, se ce peüst valoir,
q'amours m'avoit au meillour assenée
pour toute hounour et toute joie avoir,
et au plus bel de toute la contrée.

V. — 49 va t'en s. d. P. — 55 pes recouvrée N. — 57 trop maus P; trai *omis dans* X.

XXII. I. — 1 sui a. — 2. Si me U. — 4 por tot desdut U. — 5 et a millour U. — 7 detenu U. — 8 Lasse, pour koi sui je a.

Mais or a il autrui s'amour dounée
qi volentiers a soi l'a retenu.
Lasse, com mar fui ains de mere née :
par mon orguel ai mon ami perdu !

II. — Si me doint Dieus d'amours longe durée
com je l'amai de cuer sans decevoir,
qant me disoit k'iere de li amée,
mais n'en osai ains descouvrir le voir :
des mesdisans doutoie la noumée.
Biau sire Dieus, baisie et acolée
m'eüst il or et aveuc moi geü,
mais qu'il m'eüst sans plus s'amour dounée,
si m'eüst bien tous li siecles veü.

III. — Or m'a Amours malement assenée
quant çou que j'aim fait a autrui avoir,
ne ne m'en laist retraire ma pensée,
ne si n'en puis soulas ne joie avoir ;
lasse, l'amour que tant li ai veée
li sera ja otroiie et dounée ;
mais tart l'ai dit, car je l'ai ja perdu ;
or me convient amer sans estre amée,
car trop ai tart mon felon cuer vaincu.

XXIII

R., n° 1908. I, ball. 81. (ms. unique). — Formule rythmique : 7a 7a 11b 11b 10B 10B. Rimes (ou assonances) masc. partout; a diffère dans tous les couplets. — Les vers du refrain (10 syl-

II. — U *remplace les vers* 10-11 *par les vers* 21-22. — 11 que a. — 12 on m. d. U. — 13 onkes n'en pos reconoistre l. v. U. — 14 criée U. — 16 geüst U. — 18 *Après ce vers*, U *répète en forme de refrain* 8 et 9.
III. — 19 Or m'ont a U. — 20 font U ; fait a un autre a. — 21 ne le me laist a. — 22 ne se U. — 23 veé, a U. — 27 *Après ce vers*, U *insère le couplet* II.

labes) sont coupés en 5 + 5, les deux précédents (11 syllabes) en 7 + 4.

Dame, je vos aime plus ke nuns hons,
por Deuz, n'amez nul autre se moi non.

I. — Chansonette vos dirai
d'une amiette ke j'ai,
elle ne m'i daigne amer ce ne li doing;
povres hons ne puet faire riche don.
[*Dame, je vos aime plus ke nuns hons,*
por Deuz, n'amez nul autre se moi non.]

II. — Ma dame, ce je suis nus
mal chaciés et mal vestus,
se je vos tenoie nue an un destor,
ausi boin cuer avroie com riches hons.
[*Dame, je vos aime plus ke nuns hons,*
por Deuz, n'amez nul autre se moi non].

III. — Or li ai je tout doneit,
cuer et cors et kan ke g'ei
a faire sa volenteit a son besoing,
et kan ke je ai d'avoir an mai maison.
[*Dame, je vos aime plus ke nuns hons,*
por Deuz, n'amez nul autre se moi non].

IV. — Ancor suis je plus hardis :
par lai blanche main la pris,
si l'an menei ou vergier leis un bouxon,
puez je li baxai lai bouche et lou menton.
Dame, je vos aime plus [*ke nuns hons,*
por Deuz, n'amez nul autre se moi non].

XXIII. I. — *ms.* : nulle.
II. — 12 ansi.
IV. — 24. puez li.

XXIV

R., 1800. O 68. Ce ms. est unique, ce qui rend les corrections très incertaines. — La formule rythmique de cette pièce, autant qu'on en peut juger par un texte aussi altéré que celui-ci, est en 7a 4b 7a 4b 3b 11b 3b 11b. Rimes masculines partout. On peut aussi considérer les quatre premiers vers comme en formant deux de onze syllabes à rimes intérieures. Le troisième couplet est, probablement sans que l'auteur l'ait cherché, sur les mêmes rimes que le premier.

I. — Il me covient renvoisier
en cest estey
et joer et solacier
et deporter :
j'ai trovey
mon cuer plus que je ne sueil enamoré ;
mais grever
me cuident li mesdisant et dessevrer.

II. — La tousete es blons muceax,
es chevox lons,
celi donrai mes joiaus
et mes granz dons ;
sejornons,
ensi s'en va mes avoirs a grant bandon ;
or maingons
et bevons et solaçons et deportons.

III. — S'ele me done un baisier
en receley,
je n'avroie pas si chier

XXIV. II. — 15 *La fin de ce couplet est altérée; voici ce que le ms. porte :* or maingons solacons et deportons bons poissons vins poignanz et bons rapiaux et venoisons. *Les derniers mots paraissent être une de ces fioritures faciles que des scribes en gaieté ajoutaient souvent aux textes qui s'y prêtaient.*

une citey;
j'en pri Dey,
lors avrai quanque je quier a point mené.

XXV

R., n° 893. O 125 (ms. unique). — Formule rythmique : aaaa bbbb (b). Vers de huit syllabes, tous masc. Ces couplets, composés de deux petites strophes monorimes mises bout à bout, sont rares dans notre ancienne lyrique. On pourrait conjecturer que cette pièce est de Colin Muset, qui a souvent exprimé des idées analogues et qui seul, à notre connaissance, dans la France du nord, a employé ce rythme (n° 967 en aaaa bbbb, vers de 8 syllabes; n° 476 : aaaabbbb). En provençal, nous trouvons cette forme dans une pièce du Moine de Montaudon (*Be m'enoja s'o auzes dire*, en aaaa bbbbb, vers de 8 s., a fém., b masc.) et une très analogue dans Bertran de Born, *Rassa*, et Peire Cardinal, *D'Esteve* (aaaaaa bbbbb, v. de 8 s., a fém., b masc.; mêmes rimes dans le premier couplet de chacune de ces pièces qui sont imitées l'une de l'autre). Dans les couplets de ce genre, le nombre des vers importait peu, car la pièce du Moine de Montaudon, d'après le ms. R, est faite sur la musique de celle de B. de Born (*el so de la Rassa*), qui a deux vers de plus qu'elle.

Quant je voi yver retorner,
lors me voudroie sejorner,
se je pooie oste trover
large qui ne vousist conter,
qu'eüst porc et buef et mouton,
mas, larz, faisanz et venoison,
grasses gelines et chapons
et bons fromages en glaon.

Et la dame fust autresi
cortoise come li mariz,

III. — 22 *Il manque deux vers à ce couplet.*
XXV. 6. mas. *Je ne comprends pas ce mot; est-ce* magis *ou notre mot* mets, *ou encore le* mais *que M. Godefroy* (V, 92) *cite sans le traduire.*

et touz jors feïst mon plesir,
nuit et jor jusqu'au mien partir,
et li hostes n'en fust jalous,
ainz nos laissast sovent touz sous,
ne seroie pas envious
de chevauchier toz [besoignous (?)]
après mauvais prince angoissoux.

XXVI

R., nº 1347. O 69 (ms. unique). — Formule rythmique : 7a 7a 7a 3b 6C 3a 5C. Rimes masculines et différentes dans chaque couplet. Cette formule semble être une modification de la suivante (qu'on obtiendrait en réunissant les deux derniers vers en un seul) 7a 7a 7a 3b 6C 8C. Celle-ci est plus voisine d'une forme ancienne que nous avons étudiée, et elle s'applique seule au premier couplet (où le vers 6 reste sans rime).

I. — Je soloie estre envoisiez
et amez et tenuz chiers;
or ai nom « Sire estuiez
povrement ».
Hé las, hé las, hé las,
qui m'a fait
de si haut si bas.

et qui paraît signifier graisse ? — 12 mi. — 16 *Le ms. semble porter* bous. — 17. *Ce couplet a un vers de plus que le précédent. De ces vers on peut rapprocher le fragment suivant, inscrit sur la dernière page du ms.* 20050, *qui semble avoir appartenu à un jongleur, peut-être par son possesseur lui-même :*

**** a) ne puet trop bien son cors gairdeir,
grans perils est d'aleir pair le paiis;
s'il n'ait airjant, cant il vient à l'osteil,
faillis li est et li pains et li vins;
lors li convient grans meszaixes sofrir
peir ospitals, peir fornax, et gehir,
bezoingne avoir et griels mals andureir.

a) *Un pli dans le ms. a rendu quelques lettres illisibles.*

II. — Cil qui m'ont le tout tolu
et qui m'ont lessié tot nu
malement m'ont deceü,
si m'en sent;
hé las, hé las, hé las,
voirement
de si haut si bas.

III. — Se Deu plait, il s'aviseront
et de moi pitié avront
et si me redreceront
richement;
n'iert gas, n'iert gas, n'iert gas,
s'il le font
Deo gratias.

XXVII

R., nº 436. I, nº 14 des pastourelles (ms. unique). Formule rythmique : 7a 7a 7a 5b 7a 5b (aaab cb dans le premier couplet; a masc., b fém.). Rimes différentes partout. L'auteur répète le mot (ou quelquefois l'idée) qui termine chaque couplet au commencement du suivant (*coblas capfinidas*).

A definement d'esteit
lairai ma jolieteit,
yvers vient tout apresteis,
froidure repaire;
j'ai trop esteit an folie,
si m'an voil retraire.

II. — Retraire ne m'an puis mais,
car je sui dou tout a bais;
jeu des deis m'ont mis à baix

XXVI. III. — 15 *Ce vers a une syllabe de trop.*

par ma ribaudie;
or ai perdut tous mes drais
fors ke ma chemixe.

III. — Ma chemixe voirement,
s'i ait povre garnement,
s'or vaxist ne tant ne cant,
a geu l'euxe mize,
s'alaixe legierement
[en]contre la bixe.

IV. — La bixe et li autre vans
m'i guerroie mout sovent;
par derrier et par devant
me peirt la chair nue;
or m'i soit Deus en aidant,
ma joie ai perdue.

V. — Ma joie et tous mes amins
ai je perdut, las, chaitis!
Or n'iroie an mon païs,
por perdre la vie,
tout com je serai soupris
de la ribaudie.

VI. — Ribaudie m'ait costeit
et geteit de mon osteil,
les femes m'ont asoteit
ou je me fioie;
cent livres m'ont bien costeit
de bone monoie.

VII. — Chascun jour me covanroit
plain un sestier de doniers;

XXVII. II. — 18 *ms.* contre.
III. — 21 per d.
V. — 26 lai ch.

se j'eüxe menoie[r]
ke forgest monoie,
il n'an savroit tant forgier
com j'an despandroie.

VIII. — J'ai plus despandut d'avoir
an folie c'an savoir;
ceu que me deüst valoir
et mettre en chivance,
ceu ai mis en nonchaloir,
teille est ma jugance.

XXVIIII

R., nº 409. K 415; N 150 [1]. Texte de N. — Ordre des couplets dans les deux manuscrits : I, III, II, IV, V. Leur formule rythmique, autant qu'on en peut juger d'après un texte assez négligemment écrit par l'auteur et fort maltraité par les copistes, est en 7a 6b 7a 6b 7a 6b 8c 8c 8c 8c 4d 12D 12D 12D : a, c, d sont masc., b fém. Il semble que le poète ait d'abord eu l'intention de conserver les mêmes rimes dans deux couplets consécutifs (a, b, c sont identiques dans les deux premiers), et même de donner la même rime aux vers 2, 4, 6 de tous les couplets (*oie* dans les trois premiers); puis il s'est lassé de ce système et s'est mis tout à fait à l'aise à l'égard des rimes dans la dernière partie de sa pièce.

I. — Par mainte foiz ai chanté,
que reson n'i savoie,
fors la bone volonté
por mon cuer metre en joie;
or me sont changiez li dé,

VII. — **42 despanderoie.**

XXVII. I. ***C'est par erreur que M. Raynaud donne cette pièce comme se trouvant aussi dans le ms.*** **Pb[14] (V),** ***fº*** **99;** ***la chanson qui se lit à cette place*** **(J'ai par maintes fois chanté — c'onques n'en oi guerredon)** ***est toute différente de celle-ci.***

pis ai que ne soloie;
renvoisiez et plain de solaz,
de piez et de mains et de braz
espringant et tendant mes laz
. . . .
par grant deduit.
En joie et en delit ai tout mon cors destruit,
oncore m'enbelist quant destiné m'i sui,
mais li cors m'afebloie et viellece m'i nuist.

II. — Oncor ne li vient a gré
mon cuer qu'il s'en retraie;
que feré je donc vers Dé
qui les angres metroie,
cil qui m'a le sens doné
que je le serve et croie?
J'ai esté plus friant qu'un chaz,
s'ai esté plus saillanz qu'un raz;
oncor m'acordasse au porchaz,
mès la mort m'a tendu ses laz
qui tout destruit.
26-28 *En joie*, etc.

III. — Quant j'estoie jouvencel
mon gent cors deportoie;
mès li termes est venuz
dont je ne me gardoie.
car viellece m'a soupris

I. — 9 tenant KN. — 10 *Le sens est incomplet : la mesure exige aussi du reste un vers de plus; il faudrait quelque chose d'analogue à* fui ou tems qui n'est plus, hé las. — 11 p. g. delit K. — 12 t. m. c. desrit K N. — 13 desli (ou desti) ne N.

II. — 23 au par N.

III. — 29 jouvences N. *Les vers* 29, 31, 33 *ne riment pas. On corrigerait volontiers en :* Tant con duroit ma jonece ..., mes or est venuz li termes... car m'a ja soupris viellece. *Cette leçon fournirait au moins des assonances; il est vrai qu'elles seraient féminines et qu'elles devraient être masculines* (*v. les vers correspondants*); *mais il y a des exemples de cette licence.*

et mis en sa coroie;
qui jone est envieillir l'estuet;
grant duel a, qu'amender nel puet,
. . . .
grant chose a en faire l'estuet,
si com je cuit.
En joie, etc.

IV. — Se mes cors est entechiez
de mal en nule guise,
mi oil le m'ont porchacié
et mis en la folie.
qui me monstrent le pechié
et mes cuers s'i affie :
Dex, que oil ne voit cuer ne deut;
l'on dit : « Qui bien est ne se muet. »
Qui n'est morz a morir l'estuet;
or me prenge Dex, qui tout puet,
en son conduit.
En joie, etc.

V. — On a dit par mainte foiz
que mal n'est qui n'amende,
car li hons ne set au soir
que au main li aipande;
. . . .
. . . .
. . . .
folement vit qui ensi vit,
mès la mort qui tout asouvit

(V. *plus haut* n° III *et plus bas* n° XXIX.) — 36. *Ce vers et les deux suivants ont été omis par* N; *le scribe de* K *a aussi oublié un vers qui paraît avoir dû être placé entre* 36 *et* 38 *et avoir eu le sens de :* mais, si le délai qui nous est laissé est court...
IV. — 43 est K. — 50 l. d. que b. N. — 59 or prenge N.
V. — 57 Par mainte foiz a on dit K N. — 50 que l. h. N.

ne done a nul homme respit
        ne jor ne nuit·

68-70 *En joie*, etc

XXIX

R., nº 390. O 106 (ms. unique). — Formule rythmique : 7a 6b 7a 6b 7a 6b 7a 6b 6c 6c 7c 6b. Le poète ne s'astreint pas à donner le même sexe aux vers qui se correspondent dans les différents couplets, qui sont tous sur des rimes différentes. L'avant-dernier vers de chaque couplet est de sept syllabes dans les deux premiers, de six dans le dernier. Il nous semble que c'est la première de ces formes que le poète a adoptée, le vers 23 se laissant plus difficilement abréger que le vers 35 ne se laisse allonger d'une syllabe.

I. — Povre veillece m'asaut,
    si me destroint fortune,
mes cuers cui proece faut
    descroit come la lune;
se j'ai fait bonté, que vaut?
    Je n'en truis ja neis une.
Nul de ma vie ne chaut
    qui est obscure et brune.
Douz Dex, mon grant pechié
    dont je me sai chargié
lave de ta grant pitié
    qui est a touz comune,

II. — Jhesu Criz ploins de vertuz,
    poissanz, soffranz et fors,
soiés moi verais escuz
    contre les granz efforz
des assauz que m'ont renduz
    deables et la mors;

XXIX. I. — 2 si m'estroint. — 4 d. c. lune. — 6 je n'en truis n. u. — 8 qst. o. — 12 quest.

de legier serai vaincuz,
    que miens en est li tors;
    se je sui au desoz,
    n'est pas diz li maux moz;
reçoi moi, sires de touz,
    tu sous es mes conforz.

III. — Dex, qui sez ma conscience
    et de diz et de faiz,
bien conois que des m'enfance
    me sui vers toi meffaiz;
se ne fust ta granz soffrance,
    de moi fust rouz li plaiz;
done moi tel repentance
    que soie a toi atraiz;
    trestorne la folour,
    mon cuer le traïtour,
    que je sopir et je plour,
    face vers toi sa pais.

III. — 28 m. s. trop v. — 35 q. j. s. et plour.

ADDITIONS, CORRECTIONS

ET

APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I. — G. Paris, *Les origines de la poésie lyrique en France*, p. 15-28.

M. Kleinert, *Vier bisher ungedruckte Pastorelen des Trobadors Serveri von Gerona;* diss. de Halle, 1890.

A. Pillet, *Studien zur Pastourelle*; Breslau, 1902 (extrait de la *Festschrift zum zehnten deutschen Neuphilologentag*). Excellente étude d'ensemble; ce qui concerne la pastourelle française est particulièrement réussi. Voyez mes observations, *Romania*, XXXI, 620.

P. 17, n. 1. — L'article de M. Duvau a été reproduit dans D'Arbois de Jubainville, *L'épopée celtique en Irlande*, I, 66.

P. 23-4. — A propos de la date où apparaît la pastourelle, j'aurais dû rappeler la pièce latine qui est le plus ancien spécimen du genre (le ms. est du XIIe siècle); publiée d'abord par Mone et Du Méril, il en a été donné une édition plus satisfaisante par M. Pillet (*op. cit.*, p. 9).

P. 32, n. 3, dern. ligne. — C'est par erreur que Bartsch a dit que cette pièce était dans un ms. attribuée à Uc de Saint-Circ (voy. Levy, *Guilhem Figueira*, p. 68).

CHAPITRE II. — G. Paris, *Les origines*, etc., p. 28-34.

L. Selbach, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhæltniss zu œnhlichen Dichtungen anderer Litteraturen;* Marburg, 1886 (*Ausgaben*, nº 57).

H. Knobloch, *Die Streitgedichte im provenzalischen und altfranzœsischen;* diss. de Breslau, 1886.

R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone;* Leipzig, 1888.

J'ai rendu compte des dissertations de Selbach et de Knobloch dans un long article (*Annales du Midi*, II, 281-304, 441-62), où j'ai étudié les différentes formes du dialogue poétique au moyen âge et la date où en apparaissent les diverses variétés. J'ai conclu, comme M. Zenker, que les plus anciennes formes du jeu parti proprement dit apparaissent un peu avant la fin du XIIe siècle (M. Zenker, p. 93, dit : vers 1180).

P. 46, l. 3 (du bas). — Il y a une poésie de Gautier de Dargies (nº 1282; Mætzner, p. 73) qui a les allures d'un jeu parti, mais c'est en réalité une tenson; il n'y a pas en effet d'alternative proposée. — Dans une chanson de Bernart de Ventadour (*Aram cosselhatz, senhor*), une alternative est posée, mais la pièce est tout entière consacrée à la développer; nous n'avons pas la réponse des amis auxquels le poète s'adresse. Même cas dans une pièce française anonyme (nº 2014; *Archiv*, XLII, 254) intitulée, dans le ms. de Berne, *jue parti.*

P. 47, l. 4 et n. 1. — M. Wilmotte (*Moyen-âge*, 1889, p. 209) semble attacher une grande importance à l'emploi ancien de l'expression *partir un jeu* (dont il rappelle l'existence dans le *Tristan* de Beroul, v. 588) et admettre que c'est de la littérature qu'elle a passé dans l'usage courant, avec le sens métaphorique de « mettre dans une alternative ». Mais le texte de Guillaume IX me paraît prouver qu'il s'agissait bien à l'origine d'un simple jeu de société et de discussions improvisées (en prose, naturellement); en effet, si le genre poétique eût été constitué dès 1100 environ, nous en aurions vraisemblablement des spécimens plus rapprochés de cette époque. Il est au reste intéressant de recueillir les plus anciens exemples de l'expression *partir un jeu*, fréquente à partir de 1160 environ. Voici ceux que je connais : *Troie*, 20771, 20288, 21896, 28669; *Enéas*, 7754; *Tristan* (édit. Michel), I, 32, 147 (cf. 229); Chrétien de Troyes, *Erec*, 2836; *Charrette*, 699.

Sur le jeu de société auquel il a été fait allusion plus haut, voy. Selbach, *op. cit.*, p. 13. Sur un recueil de questions et réponses en prose, P. Meyer, *Documents manuscrits*, etc. (*Rapports au Ministre*, dans *Archives des Missions*, II, III, IV, V), p. 217, n. 1. — Il existe un autre recueil du même genre, qui m'a été signalé par M. Bédier, à la fin du ms. fr. B. N., 757, 264 r°-265 r°; il comprend vingt et une questions posées par un interlocuteur (*sire*) à une interlocutrice (*dame*) et vingt-six par l'interlocutrice à l'interlocuteur. Parfois, la question est simplement suivie de la réponse, sans discussion.

P. 47, l. 11. — Au lieu de « comte de Flandre », lire « comte de Blandrate ». Cette pièce (Gr., 181, 1, et 156, 1), qui a été publiée par M. Zenker (*Die Gedichte des Folquets von Romans*, p. 71), ne devait donc pas être mentionnée ici.

P. 50, l. 15. — En 1192, au cours de la croisade, le duc de Bourgogne fit composer une « vilaine chanson » contre Richart Cœur-de-Lion, qui riposta. (*L'estoire de la Guerre sainte* d'Ambroise, publ. par G. Paris, v. 10653-62.)

P. 50, l. dernière. — M. Zenker (*Zeitschr. für rom. Phil.*, XIII, 298) a tenté de rajeunir d'une cinquantaine d'années la tenson entre Cercamon et Guilhalmi. Je crois avoir démontré qu'il n'y a pas réussi (voy. *Romania*, XIX, 394 ; cf. les corrections proposées au texte par M. Tobler, *Zeitschr.*, XVI, 437).

P. 53, n. 1. — Cette comparaison était connue dès l'antiquité; on la trouve dans une ode d'Anacréon imitée par Ronsard (*Odes*, IV, 27). Richelet, dans son commentaire de cette dernière pièce, renvoie à un passage d'Artémidore et cite deux vers de Lucilius : *An equam te acrem atque animosam — Thessalam et indomitam frenis subigam domemque* (édit. L. Mueller, p. 124).

P. 54, n. 1. — Autres exemples de tensons entre le poète et un personnage fictif ou entre deux personnages fictifs :

En latin : *Contentio capæ et domini*, dans Novati, *Carmina medii ævi* [Florence, 1883], p. 81-6;

En provençal : entre Cigala, son cœur et son « savoir », dans Raynouard, *Choix*, V, 244;

En français : entre Philippe de Remi et l'Amour (n° 2029, publ. *Romania*, XXVI, 535);

Entre un poète anonyme et son cœur (nº 103, dans Dinaux, *Trouvères artésiens*, 116;

Entre le cœur et l'œil, par Philippe de Grève (nº 349; publ. *Romania*, I, 202; cf. un dialogue entre le cœur et les yeux dans Ronsard, *Odes*, IV, 22).

P. 54, l. 4 (du bas). — Autres dialogues avec introduction narrative :

Entre Gilete et Johane dans Jubinal, *Nouv. recueil*, II, 28; entre la folle et la sage, *ibid.*, II, 73; cf. encore la *Lande dorée*, *ibid.*, II, 178, sorte de pastourelle où la partie dialoguée tient une grande place; tel est aussi le cadre du *Donnei des amants* publié par G. Paris, *Romania*, XXV, 500 et suiv.

P. 56, l. 3 (du bas). — Cf. la tenson entre Alaisina Yselda et Carensa (*Gr.*, 12, 1) sur ce sujet : une femme doit-elle se marier ou « rester pucelle » ?

P. 58, l. 3 (du bas). — Autres pièces sur des sujets analogues :

Sur la préférence à accorder en amour aux jeunes filles ou aux femmes mariées, rédactions latines et françaises, citées par Selbach, *op. cit.*, p. 28; Langlois, *Origines et sources du roman de la Rose*, p. 6; rédactions provençales, *Gr.*, 142, 3 (entre Esperdut et Pons de Monlaur); 448, 1 (entre Uc et Dalfin); la même question est débattue dans la « Chambre du Jugement », dans le *Torec* néerlandais (*Hist. litt.*, XXX, 268). — Sur les mérites respectifs des veuves et des *donzelas*, tenson entre G. Riquier et G. Raynier (*Gr.*, 248, 34; Chabaneau, *Varia provincialia*, p. 8); des veuves, des femmes mariées et des religieuses, tenson entre un anonyme et Nicolas Nuñez dans le *Cancionero general* (De Puymaigre, *La Cour littéraire de Jean II*, 137, n.). — Dans les *Matinées* de Cholières (1585), il y a encore un débat sur le point de savoir « si une fille doit « plus tost desirer d'estre accouplée par mariage à un homme « d'étude qu'à un guerrier ».

P. 59, n. 1. — Pièces avec réponse de la dame en provençal : *Gr.*, 323, 23; 10, 23; 16, 10, citées par Schultz, *Provenz. Dichterinnen*, p. 4, n. 25.

CHAPITRE III. — G. Paris, *Origines*, p. 34-41.

G. Schlæger, *Studien über das Tagelied*, Iéna, 1895. (Contient une édition du n° 2015; sur ce livre, voy. mon compte rendu, *Romania*, XXIV, 287.)

P. 63, après la citation. — Dans les *Enfances Vivien* (édit. Wahlund et de Feilitzen, v. 3885 et suiv.), un guetteur se lamente en chantant sur la triste situation des assiégés, ses compagnons d'armes.

P. 73. — Reproduction héliographique de l'aube bilingue dans Monaci, *Fac-simili di manoscritti antichi*, n° 57. Sur cette pièce, M. Monaci a écrit une intéressante étude (*Sull' alba bilingue del Cod. Vat. 1462*, Rome, 1892; extrait des *Rendiconti dell' Accad. dei Lincei*, juin 1892), où il a essayé de démontrer que le refrain était, non en provençal, mais en ladin; la pièce aurait été composée, selon lui, dans le Haut-Tyrol (cf. *Romania*, XXII, 627). Autre essai d'interprétation littérale par M. Rajna, dans *Studi di filol. romanza*, II, p. 67-89.

CHAPITRE IV. — G. Paris, *Origines*, p. 8-15.

P. 100, l. 8. — La pièce de G. d'Espinau (n° 191) avait déjà été imprimée par Du Méril, *Mélanges archéologiques*, p. 334; elle l'a été depuis par M. Schultz-Gora, qui la croyait inédite (*Zeitschrift für rom. Phil.*, XV, 237); elle a enfin paru dans *Les plus anciens chansonniers français* de Brakelmann, p. 19.

CHAPITRE V. — Sur les chansons de printemps et les refrains, G. Paris, *Origines*, p. 12-15, 41-52. — J. Bédier, *Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au moyen âge*, dans *Revue des Deux-Mondes*, 1er mai 1896.

Sur les différentes formes de la chanson de « Bele Aeliz », voy. G. Paris, *Bele Aaliz*, dans les *Mélanges de philologie romane dédiés à Carl Wahlund*, 1896.

J'ai imprimé dans la *Revue des langues romanes* (XLV, 193-207) tous les refrains inédits que j'ai pu découvrir, avec quelques autres, publiés inexactement ou dans des ouvrages devenus rares. Cette publication a été reproduite dans mes *Melanges d'ancienne poésie lyrique*; Toulouse et Paris, 1902.

Sur les refrains empruntés au *Conte du cheval de fust* de

Girart d'Amiens, voy. Stengel, dans *Zeitschrift für rom. Phil.*, X, 460.

Le récent livre de M. Thurau, *Der Refrain in der franzœsischen Chanson*, Berlin, 1901 (cf. *Romania*, XXXI, 622) ne s'occupe pas des refrains dont il est question ici.

M. Rud. Meyer prépare un recueil complet de tous les refrains conservés.

P. 103, l. 11. — A la forme *refrait*, il faut ajouter les formes *refloit* (dans Gottfried de Strasbourg; cf. Piquet, *De vocabulis quœ... a Gallis Germani assumpserint*, 1898, p. 50) et *refroit* (G. Paris, *loc. cit.*, p. 47, n. 2). Autre exemple de *refret* dans *Meraugis*, 2975.

DEUXIÈME PARTIE

Chapitre I. — P. 133, n. 1. — Dialogue entre un rossignol et des amants dans le Cancionero de Resende (Bellermann, *Portugiesische Volkslieder*, p. 75. — Sur le rossignol messager d'amour, Savj-Lopez, *La novella provenzale del pappagallo*, 1901, p. 16-29.

P. 141, dern. ligne. — A cette pièce, comparez une chanson française dialoguée où la dame, sur le point de se séparer de son amant, parle aussi (mais assez vaguement) d'entrer dans un cloître (n° 1659; *Archiv*, XLII, 277.)

P. 151, § 2. — Chansons (modernes) de « mal mariées » dans *Archiv*, LVI, 208. — Sur la vogue de ces chansons au XIIIe siècle, voy. Lecoy de la Marche, *La Chaire française*, 1re éd., p. 412. E. Deschamps, au XIVe siècle, a encore traité ce thème (t. VI, p. 235, 240). Spécimen provençal du XVIe siècle dans *Zeitsch. für rom. Phil.*, XI, 283 (et *Revue des langues rom.*, XXXII, 195).

P. 162, § 2. — Thème de la jeune fille à la fontaine. C'est à la fontaine qu'Adam de la Halle dit avoir rencontré d'abord celle qu'il aima (Chanson X, éd. Berger, p. 163, et *Jeu de la Feuillée*, éd. de Coussemaker, p. 299).

P. 173. — Sur la chanson de fille abandonnée dans l'antiquité, voy. S. Reinach, *Bull. de l'Acad. des Inscr.*, 23 mai 1902.

Chapitre II. — P. 190. — Chanson de nonne amoureuse. Autres exemples (non lyriques) du xve siècle, dans *Anciennes poésies françaises*, p. p. A. de Montaiglon, t. VIII, p. 170.

P. 215. — Chanson provençale de fille enceinte, du xve siècle, dans *Zeitsch. für rom. Phil.*, XI, 388 (et *Revue des l. rom.*, XXXII, 195).

P. 216, ss. — Sur les chansons de toile ou romances, G. Paris n'a pas eu le temps d'écrire l'étude qu'il avait promise (*Origines*, p. 8) ; il faut donc se contenter des lignes, au reste très suggestives, qu'il leur avait consacrées jadis (*Romania*, XIII, 618). Sur les rapports des romances avec nos chansons populaires, et, en général, sur la poésie populaire au moyen âge, voy. l'article très documenté de M. Wilmotte, *La Chanson populaire au moyen âge* (dans le *Bulletin de Folk-lore*, t. I, 1891).

La forme et la musique des « chansons de toile » ont été étudiées par M. G. Schlæger, *Ueber Musik und Strophenbau der franzœs. Romanzen*, Halle, 1900 (dans *Forschungen zur rom. Phil., Festgabe für H. Suchier*, p. 115-160 ; vingt mélodies sont publiées en appendice).

P. 230, ss. — C'est à la discussion des idées exposées ici qu'est particulièrement consacrée la « prolusione » de M. E. Gorra, *Delle origini della poesia lirica del medio evo*, Turin, 1895. Cf. mon compte rendu de ce travail, *Romania*, XXIV, 462.

Chapitre III. — Ce chapitre, quelque peu remanié, a été traduit en italien, avec une introduction et des notes du traducteur, par M. G. Rossi, *La lirica francese in Italia nel periodo delle origini*, Florence, 1897 (*Bibl. critica della lett. ital.*, n° XVIII). On y trouvera notamment une bibliographie du *Contrasto* de Cielo jusqu'en 1897.

G. Cesareo, *La Poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catane, 1894. L'auteur a essayé de démontrer l'existence d'une poésie sicilienne autochtone, soustraite à toute influence étrangère. Il est revenu sur la question dans un autre travail, où les mêmes arguments et quelques autres sont exposés avec plus de précision et de clarté : *Le Origini della poesia lirica in Italia*, Catane, 1899. Voy. mes comptes rendus de ces deux ouvrages, *Romania*, XXIV, 465, et XXIX, 127.

Parmi les plus récentes publications relatives à l'école sicilienne, il suffira de renvoyer aux suivantes :

E. Monaci, *Per la storia della scuola poetica siciliana*, I-V (*Rendiconti della R. Accad. dei Lincei*, V, fasc. 2 et 6), Rome, 1896.

F. Scandone, *Appunti biografici su due rimatori della scuola siciliana, Rinaldo e Jacopo d'Aquino*, Naples, 1897; *Ricerche novissime sulla scuola siciliana*, Ferrare, 1900; *Notizie biografiche di rimatori della scuola siciliana*, dans *Studj di letterat. italiana*, V.

F. Torraca, *Studj su la lirica italiana del duecento*, Bologne, 1902. Cet ouvrage capital, dont l'auteur a vigoureusement réagi contre les affirmations trop hardies de M. Cesareo, a donné lieu à d'instructifs comptes rendus, notamment de MM. Scandone (*Rassegna critica*, VIII, 241), Mazzoni (*Rassegna bibliografica*, X, 272) et Sanesi (*Giornale storico*, XLII, 161). J'ai examiné spécialement l'un des articles qui le composent (sur Frédéric II et la poésie provençale) dans les *Annales du Midi*, XV, 218.

P. 238, dern. l. — M. Torraca a revendiqué pour Giacomo da Lentini la chanson *Membrando l'amoroso dispartire* (*Studj*, p. 83-4).

P. 246. — Pour les formules courtoises empruntées par les poètes siciliens aux Provençaux, j'aurais dû renvoyer à l'excellent ouvrage de Gaspary, *Die sizilianische Dichterschule*, 1878, p. 199-229. Cf. Cesareo, *La Poesia siciliana*, 2e partie.

P. 247. — Sur les *augustali (agostari)* et la date où apparaît cette monnaie, voy. Garuffi, *Di una monetazione imperiale di Federico II* (*Rendic. dei Lincei*, VI, fasc. 1, Rome, 1897; cf. *Rassegna bibliogr.*, VI, 113).

P. 250, 3e et 4e citations. — Ces deux pièces ont été publiées par M. G. Steffens (*Beitræge zur rom. und engl. Phil., Festschrift für W. Fœrster*, 1902, p. 342 et 345).

P. 251, l. 10. — Autres exemples de voyages imaginaires, comparables à ceux que Cielo se vante d'avoir accomplis : Rutebœuf, *Dit de l'erberie* (Jubinal, 2e éd., II, 53); *Beuve de Comarchis*, éd. Scheler, v. 314; *Dit de Maître Aliboron* (*Anciennes poésies françaises*, I, 39); *Farce d'un pardonneur*, etc. (*Ancien*

théâtre français, II, 55); *Farce joyeuse d'un gaudisseur (ibid.*, 294).

P. 255, l. 6 (du bas). — Ce qui est dit ici de la forme du poème d'Uguccione s'applique à la première partie seulement de ce poème; la seconde est en octosyllabes.

P. 256, l. 12. — L'*Enueg* de Patecchio a été récemment retrouvé et publié par M. Novati : *Girardo Pateg e le sue Noie* (*Rendiconti del R. Istituto lombardo*, 1896); cf. A. Zenatti, *Gerardo Patecchio e Ugo di Perso* (*Atti della R. Acc. lucchese*, XXIX, 1890).

P. 264, l. 4 (du bas) (cf. p. 134). — M. Savj-Lopez vient de démontrer que ce *contrasto* était une pièce pieuse (*La villanella di Ciacco*, dans *Miscellanea ... in onore di A. Graf*, 1903, p. 385-390).

Chapitre IV. — On me permettra, ici surtout, de ne pas indiquer tous les travaux parus sur ce sujet, et de me borner aux publications les plus essentielles et à celles qui concernent le plus directement mon sujet.

K. Burdach, *Reinmar der Alte und Walter von der Vogelweide*, Leipzig, 1880 (ouvrage excellent, qui aurait dû être mentionné dans la première édition).

E.-T. Walther, *Ueber den Ursprung des hœfischen Minnesangs und sein Verhœltniss zur Volksdichtung*, 1889.

H. Jung, *Beitrœge zur Geschichte des nord-und mitteldeutschen Minnesangs, besonders in Thüringen*, Francfort, 1891 (thèse de Gœttingen),

G. Pralle, *Die Frauenstrophen im œltesten deutschen Minnesang*, Halle, 1892.

F. Lechleitner, *Der deutsche Minnesang*, 1893.

E. Joseph, *Die Frühzeit des deutschen Minnesangs*; Strasbourg, 1896 (*Quellen und Forschungen*, nº LXXIX).

R. Becker, *Del mittelalterliche Minnedienst in Deutschsland*; Leipzig [1896].

A.-E. Schœnbach, *Die Anfœnge des deutschen Minnesangs*; Graz, 1898.

E. Stilgebauer, *Geschichte des Minnesangs*, Weimar, 1898; *Beitrœge zur Esklœrung altdeutscher Dicktwerke*; I : *Die œlteren Minnesinger*, Vienne, 1899.

P. 287, n. 2. — Sur les métaphores empruntées au service féodal, voy. Wechssler, *Frauendienst und Vassalitæt*, dans *Zeitsch. für franz. Sp. und Lit.*, XXIV, I, 159-90.

CHAPITRE V. — J'aurais dû citer dans la première éd. un article de Canello, assez peu approfondi, mais qui contient cependant quelques vues intéressantes sur le développement de la poésie artistique en Portugal, ses rapports avec la poésie autochtone et les poésies provençale et française (dans *Saggi di critica letteraria*, Padoue, 1877, p. 213-44).

Il y aurait beaucoup à ajouter à ce chapitre après la magistrale esquisse tracée par Mme Michaelis de Vasconcellos au début de sa *Geschichte der portugiesischen Literatur* (*Grundriss* de Grœber, t. II, 2e partie). Voy. notamment les chapitres intitulés : *Volksliteratur* (p. 145-60), *Portugues Minnesang* (p. 167-203); voir surtout, pour la chronologie, la liste de 163 poètes dressée p. 189-90. Mme Michaelis (p. 177) place vers 1200 le début de la lyrique courtoise en Portugal; elle est d'avis (p. 172-3) que le contact entre les poètes galiciens et les troubadours ne s'est pas opéré directement en Portugal, mais dans les cours de Castille et de Léon. — On trouvera aussi des indications éparses sur le sujet dans les travaux de détail du même auteur : *Mitteilungen aus portugiesischen Handschriften*, dans *Zeitschrift für rom. Phil.*, VIII, 430-48, 598-632; IX, 360-74; *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch*, *ibid.*, XX, 145-218; XXV, 129-74, 278-321, 533-60, 669-85; XXVI, 56-75, 206-9; XXVII, 153-72, 257-77, 414-36, 708-37.

Les conclusions de ce chapitre ont été longuement discutées par M. H.-R. Lang (*Das Liederbuch des Kœnigs Denis von Portugal*, 1894, Introd.; voy. surtout p. LXIII-CVII), qui conclut à l'existence d'une poésie galicienne originale, dont on retrouverait le reflet dans les pastourelles et les *cantigas d'amigo*.

De Lollis, *Cantigas de amor et de maldizer di Alfonso el Sabio*, dans *Studj di filol. romanza*, II, 31-66.

O. Nobiling, *Zur Interpretation des dionysischen Liederbuchs*, dans *Zeitsch. für rom. Phil.*, XXVII, 186-92.

P. 310, n. 1, l. 5. — Ce n'est pas dans les poésies de l'Archiprêtre qu'a été insérée cette *serranilha*, mais dans la *Nobleza de*

Andalucia, d'Argote de Molina (voy. De Puymaigre, *La Cour litteraire de Jean II*, t. II, p. 46).

P. 333, n. 2. — Le vers « énigmatique » de Marcabrun a été expliqué par M. Tobler (*Zeitsch. f. rom. Ph.*, XIII, 546) et n'a rien à voir avec la poésie populaire.

P. 336, l. 8 (du bas). — Sur le *vers del lavador*, voy. Crescini, *Testo critico d'uno dei canti più solenni di Marcabruno*, Venise, 1900 (*Atti del R. Istituto veneto*, LIX, 691).

TROISIÈME PARTIE

Sur l'ensemble, E. Stengel, *Romanische Verslehre*, dans le *Grundriss* de Grœber, t. II, 1re partie, p. 1-96; Tobler, *Vom franzœsischen Versbau*, 4e éd., p. 92-122.

Chapitre I. — P. 343, l. 3 (du bas). — Le troisième cas est à rayer; le seul exemple cité n'existe pas, le mot *tel* ayant été ajouté par l'éditeur de la pièce.

P. 344, liste. — Les deux pièces données comme inédites sont aujourd'hui publiées, la première (no 1421) dans Bartsch et Horning, p. 497, la seconde (no 1775) plus haut, p. 477.

P. 349-50. — Il y a dans le *Lai* et la *Fatrasie* de Ph. de Beaumanoir des vers de 11 syllabes, en 7 + 4 (Suchier) ou de 12, en 8 + 4 (Mussafia); voy. *Romania*, XV, 423.

P. 356, l. 5 (du bas). — Au lieu de *onze*, lisez *neuf*.

P. 360, l. 4 (du bas). — Il y a aussi dans Ronsard des vers de 11 syllabes coupés en 5 + 6; ce sont ceux qu'il appelle « saphiques » (édit. Blanchemain, II, p. 376).

Chapitre II. — Plusieurs des formes examinées dans ce chapitre ont été (quoique lyriques d'origine) étudiées par M. Nætebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des altfranzœsischen*, Leipzig, 1891.

P. 376, 2e liste, l. 8. — La seconde pièce de Marcoat est probablement, comme la première, en aab aab. Voy. l'édition de ces deux pièces par M. Dejeanne, *Annales du Midi*, XV, 366.

P. 380, l. 10 (du bas). Au lieu de 1148, lire 1146-7.

Ibid. — Quelques autres exemples de cette même forme, avec ou sans refrain, dans Le Roux de Lincy, *Chants historiques*, I, 237, 253; *Zeitschrift für fr. Sp.*, XIV, 137.

P. 384, § 2. — MM. Montel et Lambert, dans leur recueil de chansons populaires du Languedoc (*Revue des langues romanes*, IV, 461), font connaître une forme poétique qui se rapproche du *stornello;* ce sont « de petits compliments d'amour dont les fleurs sont à la fois le prétexte et (*sic*) le terme de comparaison ». Toutefois, les *flouretas* (c'est le nom de ces pièces) ne débutent pas par une sorte d'invocation à la fleur. Elles se rapprochent plutôt des *Jeux à vendre* dont on trouve des exemples dans les *Poésies* de Christine de Pisan (édit. Roy, I, 187 et suiv.).

CHAPITRE III. — Stengel, *Roman. Verslehre : der Refrain* (p. 82-4); *einige volkstümliche Dichtungsarten* (p. 87-96).

P. 392. — Description de caroles dans *Meraugis* (2887, 3675), dans Froissart (éd. Kervyn, VI, 389, 392). Nombreux textes cités par M. Wilmotte, *La chanson populaire*, p. 14, n. 1. La carole existe encore en Gascogne sous le nom de *roundèu*, dont la forme atteste bien l'origine septentrionale du genre; cette danse a été décrite par Bladé (*Poésie pop. de la Gascogne*, préface); on trouvera des spécimens des chants et des mélodies qui la règlent dans le recueil de Bladé et dans l'*Almanac de la Gascougno*, 1899, 19; 1900, 44.

P. 392, l. 12 (du bas). — Le premier de ces textes a été cité par M. Lecoy de la Marche, *La Chaire fr.*, 1re éd., 412-3.

P. 401, l. 4, ss. — Cette théorie a été confirmée par M. Wilmotte, *Moyen âge*, 1898, 73.

La Ballette. M. Stengel (*Zeitsch. f. fr. Sp.*, XVIII, 85-114) a émis une théorie nouvelle sur le rapport entre la forme du refrain et celle du couplet dans la ballette; cette théorie a été développée par M. Noack (*Der Strophenausgang in seinem Verhæltniss zum Refrain*, etc., Marburg, 1899; *Ausgaben*, no XCVIII); quoiqu'elle repose sur un principe juste et qu'elle ait pu être appliquée à l'origine, elle est en contradiction avec un grand nombre de faits, comme je l'ai montré ailleurs (*Romania*, XXX, 423).

P. 403, n. 1. — Le mot *balada* est pris dans un sens très vague dans P. Cardinal, *Un estribot*, str. III (Mahn, *Werke*, II, 239), et Montan (Mahn, *Ged.*, 63). Le n° 1405 (ch. à refrain) est intitulé *balade* dans Pb[3], chanson dans B[2]. Autre ex. du mot dans *Romania*, XIX, 30-3. La ballette 14 d'Oxford est intitulée *balaide*. M. Stengel (art. cité plus haut, p. 86) a émis l'idée que le mot *balete*, qui ne se trouve que dans ce ms. (cf. *Archiv.*, XCVII, 285, et XCIX, 339) est une graphie incorrecte pour *balaide*, forme orientale de *balade*.

P. 426. — Sur l'identité de la *dansa* provençale et du *virelai* français, voy. P. Meyer, *Romania*, XIX, 21 ss., et Stengel, *Ableitung der provenzalisch. franzœsischen Dansa und der franzœsischen Virelaiformen*, dans *Zeits. f. fr. Sp.*, XVI, 94-108.

P. 426, n. 3. — La forme *virelai* est déjà dans *Beuve de Comarchis*, v. 26; d'autre part, il y a encore des ex. de *vireli* au XIVe siècle (voy. Godefroy).

P. 430, dern. l. — Mention de *dansas* dans Guiraut Riquier (*Pus Dieu*, v. 815; éd. Pfaff, p. 181). La pièce d'Isnart d'Entrevenas qualifiée *dansa* (*Zeits. f. rom. Ph.*, XXIII, 243) n'a nullement la forme requise; c'est une chanson sans refrain.

TEXTES

VI (p. 472). — Même sujet dans la chanson 678; sujet analogue dans Adam de la Halle, jeu parti XII.

XX (p. 498). — La table du ms. attribue cette pièce à Jean de Neuville (Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers*, p. 19).

XXV (p. 505).— V. 6 lire: *maslarz* (= canards sauvages; voy. Godefroy, à *malart*) et supprimez la note.

P. 506, note. — On peut comparer à ce fragment une strophe provençale anonyme dans Suchier, *Denkmæler der prov. Lit.*, I, 320.

TABLE DES MATIÈRES

Liste par ordre alphabétique des principaux ouvrages cités........... IX

INTRODUCTION :

La poésie lyrique du nord de la France a parcouru, au moyen âge, deux périodes bien distinctes : d'abord originale, elle s'est de bonne heure asservie à l'imitation des œuvres méridionales ou courtoises. — Il ne s'agit ici que de la première de ces deux périodes.............. XV

Dans quel sens il est juste d'appeler *populaire* cette poésie lyrique antérieure à l'influence courtoise. — A-t-elle péri tout entière, ou laissé quelques traces dans certains genres, tels que la *romance*, la *pastourelle*, l'*aube*, etc. (genres objectifs)? — Théories de Diez, de Wackernagel, de M. Aubertin. — Restrictions qu'on doit y apporter. — Ces divers genres portent déjà l'empreinte de l'esprit courtois. Mais ils reposent sur des thèmes qui devaient être populaires.......... XVI

Ces thèmes peuvent être retrouvés : 1° dans les refrains; 2° dans les imitations étrangères. — Essai de reconstitution de notre poésie lyrique originale. — Discussion des objections que cette tentative peut soulever. — Questions abordées ou réservées...................... XXI

PREMIÈRE PARTIE

LA POÉSIE FRANÇAISE EN FRANCE

CHAPITRE I

LA PASTOURELLE

I. En quoi consiste la pastourelle. — Son origine ; théorie de M. Grœber et réfutation. — Ce genre se compose essentiellement de trois éléments : 1° un *débat* amoureux; 2° une *oarystis;* 3° un *gab*. — Il n'est pas populaire, mais aristocratique. — Il est né au Midi; preuves. — Discussion de l'opinion de Brakelmann et de M. Schultz................. 10-30

34

II. Histoire du genre : 1° en Provence, où il subit profondément l'influence de la société courtoise et suit l'évolution ordinaire de la poésie pastorale; 2° dans la France du nord, où il reste plus voisin du thème primitif ou plus fidèle à la réalité.......................... 30-44

CHAPITRE II

LE DÉBAT

I. Distinction entre le *jeu pati* et le débat proprement dit ou *tenson*. — Le jeu parti, constitué assez tard comme genre littéraire, semble avoir passé du Midi au Nord. — Le débat est plus ancien : ses diverses origines.. 45-8

II. Les plus anciens débats lyriques appartiennent au Midi. — Ce genre est assez rare au Nord. — Formes qu'il y revêt : 1° débats purs et simples (entre deux personnages réels ou deux abstractions); 2° débats précédés d'une introduction narrative. — La discussion de théories amoureuses s'y introduit : transition entre le débat et le jeu parti.. 49-60

CHAPITRE III

L'AUBE

I. Traits caractéristiques du genre et personnages stéréotypés. — Origine : théories de Bartsch et de M. Stengel. — Éléments : 1° séparation des amants; 2° chant du veilleur. — Le chant du veilleur n'est pas le plus ancien : en effet, dans certaines formes populaires de l'aube, il est remplacé par le chant d'un oiseau, trait qui lui-même n'est peut-être pas primitif. — D'où vient le personnage du veilleur? — *Chants du matin* antérieurs à l'aube.............................. 61-75

II. A quelle époque est née l'aube amoureuse? — C'est en Provence qu'elle a d'abord apparu telle que nous la connaissons, mais le genre provençal a peu influé sur le genre français. — Leur histoire..... 75-83

CHAPITRE IV

LA CHANSON DRAMATIQUE (SON D'AMOUR).

I. Analyse. — Les pièces de ce genre ne sont autre chose que des *chansons de mal mariées* influencées par la pastourelle, et pourvues du début habituel à celle-ci. — Origine méridionale et courtoise de la chanson de mal mariée.. 84-91

II. Variétés du genre : Dialogue entre le poète et la mal mariée; entre celle-ci et son époux. — Nouvelle modification : chansons purement courtoises attribuées à des femmes : chanson d'une femme qui aime sans être aimée; dont l'amant part pour la croisade. — Conclusion des précédents chapitres.................................... 91-101

CHAPITRE V

LES REFRAINS

I. Sens actuel du mot. — Ce qu'on entend par *refrain* dans la poésie du moyen âge : très court morceau ajouté à un couplet dont il est indépendant par le sens et la mélodie. — Étymologie du mot. Comment s'explique l'emploi ci-dessus indiqué. — Les refrains ne sont pas complets dans leur état actuel. Preuves : 1° ils ne sont ordinairement pas rimés; 2° le sens en est souvent tronqué; 3° nous possédons quelques pièces dont les refrains nous sont aussi parvenus isolément. — Les refrains sont des fragments de chansons à danser qui étaient, dès le commencement du XIIIe siècle, identiques, par la forme, aux rondels du XIVe.. 102-13

II. Il y a donc une immense lacune dans notre poésie lyrique. Est-il possible, est-il utile de la combler? — Les refrains eux-mêmes, pour la plupart, ne sont pas anciens et n'appartiennent pas, comme on l'a cru jusqu'ici, à la poésie populaire. — En effet, les œuvres qui nous les ont conservés sont du XIIIe et du XIVe siècles, et ne sont pas, en général, beaucoup plus anciennes qu'eux-mêmes. De plus, on y retrouve les théories et jusqu'aux expressions habituelles à la poésie courtoise. — Cependant, il ne faut pas les considérer tous indistinctement comme modernes : ceux qui ont un caractère dramatique ou narratif sont antérieurs aux autres. — Peut-on retrouver les sujets traités dans les pièces dont ils sont les fragments? Oui, en s'adressant aux poésies étrangères qui ont imité la nôtre de bonne heure, et qui représentent une phase poétique que les textes français nous permettent à peine de deviner............................ 114-24

III. Objet de la seconde partie de ce travail et méthode qui y sera suivie.. 114-24

DEUXIÈME PARTIE

LA POÉSIE FRANÇAISE A L'ÉTRANGER

CHAPITRE I

ÉTUDE, DANS DIVERSES POÉSIES ÉTRANGÈRES, DES PRINCIPAUX THÈMES LYRIQUES

I. Formes étrangères des genres existant en France. — Pastourelle : les formes allemandes et italiennes, étant peu anciennes, ne sont pas instructives; les formes portugaises nous font remonter plus haut dans l'histoire du genre. — Le *Contrasto* est une variété d'un genre plus large, le *dialogue entre amants*. — Aube : la forme primitive de l'aube semble avoir été un monologue placé dans la bouche de l'amante congédiant son amant au point du jour; ce thème lui-même paraît n'être

qu'une variété d'un autre plus étendu, la chanson d'adieux prononcée par l'amante.. 127-45

II. Genres qui ne se trouvent pas, ou ne se trouvent que plus ou moins modifiés, dans l'ancienne poésie française. *Sérénade.* — L'aube et la sérénade sont les deux faces du même thème, la réunion des amants (oarystis). — Presque tous les genres précédents se ramènent, en somme, à la *chanson de femme* : différentes variétés de celle-ci. — La chanson de mal mariée : elle n'est pas d'origine populaire. Les chansons mises dans la bouche d'une jeune fille sont plus anciennes; elles nous font passer en revue toutes les variétés de l'amour. L'amour heureux. — L'amour contrarié par la résistance des parents; l'héroïne proteste qu'elle aimera en dépit d'eux; rendez-vous à la fontaine, à un pèlerinage, au bal. — Toutes ces variétés peuvent donner lieu à des dialogues entre l'amante et sa mère, entre l'amante et une confidente ou un messager. — L'amour contrarié par les événements : départ de l'amant, ordinairement pour l'armée; adaptations courtoises de ce thème : l'amant part pour la croisade, ou il s'éloigne pour fermer la bouche aux médisants. — Absence de l'amant : chansons de regret et d'attente. — Son retour. — Son infidélité... 145-76

CHAPITRE II

TOUS CES THÈMES ONT ÉTÉ TRAITÉS EN FRANCE DÈS LE MOYEN AGE

On les trouve, plus ou moins reconnaissables, sous des formes lyriques et narratives.. 177

I. Formes lyriques : refrains, chansons populaires anciennes et modernes. — L'amour heureux. — L'amour contrarié par la résistance des parents : la fille qui demande un mari, qui est mise au couvent, qui se fait ou se laisse enlever; sérénades; rendez-vous à la foire, à la fontaine, au bal. (Monologues de la fille ou dialogues de la fille et de la mère.) — L'amour contrarié par les événements : départ de l'amant pour l'armée; chansons d'adieux, d'absence, de retour. La fille abandonnée. La fille enceinte. — Les rédactions françaises paraissent plus voisines de la réalité que les rédactions étrangères.................. 180-216

II. Formes narratives : romances anonymes : elles prouvent que ces thèmes étaient connus en France dès la première moitié du XII[e] siècle. — Elles nous font savoir de plus dans quel esprit ils étaient traités : on y trouve la même conception de l'amour que dans les chansons de geste : la femme est considérée comme inférieure à l'homme; elle éprouve l'amour plus qu'elle ne l'inspire. — Cette conception est encore celle d'Audefroi, bien qu'il appartienne à une époque très postérieure; elle était donc profondément entrée dans les habitudes du genre; faut-il y voir le résultat d'une convention poétique, ou un reflet de la réalité? Par elle, nos plus anciennes productions lyriques s'opposent nettement à celles de la période courtoise.............. 216-30

III. Conclusion des deux précédents chapitres : objet et plan de ceux qui vont suivre : recherche, dans les imitations étrangères, des principaux traits qui caractérisent notre poésie antérieure à l'avènement de l'école courtoise.................................... 230-32

CHAPITRE III

LA POÉSIE FRANÇAISE EN ITALIE

I. Les chansons dramatiques ou objectives. Elles ne sont pas originales, mais imitées de modèles français. — Preuves : 1° elles reproduisent quelquefois, sous des formes archaïques, qu'elles nous font ainsi connaître, des genres français ; 2° leurs thèmes ne sont pas traités pour eux-mêmes, mais introduits artificiellement dans des pièces étrangères à eux ; 3° l'esprit est le même qu'en France ; 4° la forme est également très voisine de celle des pièces françaises (monologues; monologues avec réponses; monologues précédés d'introductions) ; 5° l'imitation est sensible dans le style et les rythmes.............. 233-46

II. Le *Contrasto* de Cielo d'Alcamo. Examen des opinions ordinairement professées à son sujet. — Cielo était-il un chevalier ou un homme du peuple? Réfutation des arguments tirés du genre qu'il cultive, du ton qu'il emploie, des renseignements qu'il donne sur lui-même. — Ignorait-il les compositions françaises et provençales. — Traces du vocabulaire courtois dans le *Contrasto;* le rythme est aussi très voisin de rythmes français; il est donc certain pour nous que Cielo connaissait la littérature française. — En composant le *Contrasto*, imitait-il une pièce française? Ce genre est, non proprement sicilien, mais commun à tout le domaine roman; il existait dans la France du moyen âge; traces qu'il a laissées dans notre littérature; imitations italiennes. Le *Contrasto* paraît donc imité, non de la pastourelle française, mais du genre d'où la pastourelle est sortie.......................... 247-70

III. Ce que la poésie italienne nous apprend sur la nôtre; époque à laquelle l'une a dû imiter l'autre.................................. 271-3

CHAPITRE IV

LA POÉSIE FRANÇAISE EN ALLEMAGNE

I. La poésie lyrique allemande n'est pas originale, même à ses débuts : l'influence française est sensible sur les plus anciens textes conservés. — Les poètes connus; sujets qu'ils traitent : réunion des amants; chanson de séparation et d'absence; chanson de femme abandonnée. — Ces pièces ont-elles été directement inspirées par des circonstances réelles? — Raisons de croire qu'elles proviennent de l'imitation : 1° Il n'est pas vraisemblable que les mêmes aventures se soient produites dans la vie de tant de poètes différents ; 2° les thèmes manquent de précision et plusieurs sont traités dans la même pièce; 3° invraisemblances et incohérences. — Toute cette poésie est déjà imprégnée des théories courtoises : le *Dienst;* amour de tête inspiré par certaines vertus autant que par la beauté; conditions et effets de cet amour ; le *Merkære*. — On y trouve aussi les principaux traits habituels à la poésie française : débuts conventionnels, métaphores et locutions consacrées.

— Imitations directes de poètes français. — Il n'y a donc pas lieu de maintenir une distinction absolue entre une école tout originale (austro-bavaroise) et une école imitatrice (rhénane) : la première a simplement imité une période antérieure de la poésie française.... 274-95

II. Chansons anonymes (mises ordinairement dans la bouche de femmes). — Même si elles avaient réellement des femmes pour auteurs, seraient-elles pour cela originales? — En est-il ainsi? Ce genre était-il inconnu à la lyrique romane? — Ici encore, l'imitation est probable... 295-300

III. Peut-on reconstituer les principaux traits d'une lyrique allemande antérieure à toute imitation étrangère? Les « formules » le permettent-elles, comme le croit M. Richard-M. Meyer? — L'influence courtoise (ou française), sensible jusque dans ces formules et dans les *Carmina Burana*, où M. Meyer veut retrouver des pièces pures de toute imitation.................................... 300-5

IV. La poésie allemande a imité la nôtre plus tôt que la poésie italienne et en représente une phase un peu antérieure.................. 305-7

CHAPITRE V

LA POÉSIE FRANÇAISE EN PORTUGAL

I. Les *cantigas d'amigo*, qui peuvent seules être alléguées ici, se divisent, au point de vue de la forme, en deux catégories : *ballettes*, *chansons à répétitions*. — Théories de Diez, de MM. P. Meyer, Monaci, Braga. — Ces pièces ne sont pas réellement populaires, ce sont des imitations savantes de la poésie populaire; en effet : 1° les sentiments qui y sont exprimés sont souvent raffinés; 2° elles se suivent dans un certain ordre nécessaire.................................... 308-15

II. Ces imitations ont-elles échappé à toute influence étrangère? — Traces, dans leur forme, de l'influence provençale et française. — Imitations presque littérales. — Les thèmes eux-mêmes paraissent empruntés : 1° ils sont plus indéterminés qu'en France; 2° la forme de la chanson dramatique paraît inconnue à la poésie populaire du Portugal moderne; genres communs à celle-ci et à l'ancienne lyrique portugaise.................................... 315-27

III. Arguments allégués par M. Braga en faveur de l'origine populaire de certaines pièces : les *bayladas*, les *chansons de vilain*, les pièces dites populaires intercalées dans les comédies de Gil Vicente...... 327-34

IV. Contradiction apparente : il y a, dans la poésie portugaise, des genres modernes et d'autres fort anciens. Faut-il admettre que la poésie française a été transportée en Portugal de très bonne heure, au XIe siècle, par exemple, et qu'elle y a vécu sous sa forme primitive jusqu'au XIIe? ou bien que les trouvères portugais de cette dernière époque nous ont emprunté et fait fleurir chez eux des genres alors vieillis chez nous?.................................... 334-38

TROISIÈME PARTIE

ÉTUDES DE VERSIFICATION

GÉNÉRALITÉS 339-41

CHAPITRE I

LE VERS

Vers soumis au mouvement trochaïque : vers de 11, de 15, de 13, de 9 syllabes, etc. Ils paraissent remonter à des modifications diverses du tétramètre trochaïque latin. — Exemples de ces différents vers dans la poésie populaire. — Essais de rajeunissement 342-62

CHAPITRE II

LA STROPHE

I. Strophe en aab aab (*strophe couée*). — Théories de M. L. Gautier, de Bartsch, de F. Wolf. L'origine de cette strophe doit être dans deux longs vers (probablement des tétramètres trochaïques) coupés par des rimes intérieures 363-77

II. Les strophes en ab ab ab ab et en ab ab ab correspondent respectivement à quatre ou trois longs vers coupés par une rime intérieure. — Formes italiennes voisines de celles-ci : elles se ramènent en dernière analyse à un quatrain, qui est né lui-même de deux longs vers du latin vulgaire. — Le *stornello* nous permet de remonter plus haut et de conjecturer l'existence de pièces composées d'un seul long vers 377-86

CHAPITRE III

LES GENRES A FORME FIXE

I. Ils étaient destinés à régler la danse. — Caractère éminemment dramatique des chansons à danser 387-97

II. Forme primitive de la chanson à danser. La strophe en aaab ab. Elle doit être issue d'une modification du couplet monorime suivi d'un refrain 397-401

III. La *ballette ;* histoire de cette forme dans la France du nord, en Provence, en Italie, en Portugal 401-6

IV. Le *rondet*. Comment étaient exécutés les rondets? Distribution du texte entre le soliste et le chœur. — Forme provençale du rondet; le refrain y était-il répété et à quel endroit? — Origine populaire de la forme du rondet. — Comment s'enchaînent les couplets?.......... 406-26

V. Le *virelai;* ses diverses modifications. La *dansa* en Provence et en Italie; le *vilancete* portugais. — Le *rondel* et le *rondeau* au XVe siècle. 426-38

CONCLUSION.. 439-49

APPENDICES :

NOTE A. 451

NOTE B. 454

TEXTES... 460

ADDITIONS, CORRECTIONS ET APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE....... 515

Toulouse, Typ. EDOUARD PRIVAT, rue des Arts, 14.— 1889